# كلمات

□ ١ □ انسجام

للوردة ان تُغني
فالسنابل ترقص بلا إيقاع
غنّت الوردة
فانتظم إيقاع الحقول

□ ٢ □ بلا عنوان

بلا غناء ، كما بلا خبز ، تظل السيادة للجوع

□ ٣ □ اضلاع الشاطىء

للشاطىء خمسة اضلاع :
انكسر الأول وقت إلى صدره ضمّ موجة عاشقة
انكسر الثاني وقت انحنى لينتشل طفلاً يغرق
انكسر الثالث وقت استلقت على ذراعه عذراء عارية
انكسر الرابع وقت هوى عليه نورس في عنقه رصاصة
انكسر الخامس وقت كسر مزماره عاشق مهجور
يئِنّ الشاطىء من وجع
ولا يسمعه احد

□ ٤ □ صمود

للمدينة ، على الشاطىء ، قدمان :
واحدة في وجه البحر
والثانية في مهبّ الريح
تحولت الأولى إلى صخرة
والأخرى إلى جدار
هكذا ، منذ البدء ، تحمي نفسها المدينة .

□ ٥ □ خمسة اسئلة

أما تعبَ الوادي من احتضان السيول ؟

والجبل ، الم يملّ قبلات الشمس الأولى ؟
والنبع ، لماذا لا ينزف إلا وقت تبكي السماء ؟
ولماذا لا تعذبُ لفة الريح إلا في حنجرة الصنوبر ؟
عجباً ! كيف يلتقي المزمار والطبل في عرس واحد ؟!

□ ٦ □ حالات

يبكي العصفور :
للحطّاب يدٌ من خردق
تبكي الشجرة :
للحطّاب قلبٌ من فأس
يبكي الصياد والحطّاب :
للموت ذراع من منجل
ويبكي الموت :
لأنه لا يموت

□ ٧ □ حوار

قال نهرٌ لأخيه :
— لماذا نواصل المشي ما دام سيبتلعنا البحر ؟
قال الثاني :
— يكفي اننا نستمتع برحلة الطريق

□ ٨ □ قصة

قال الوجه للمرآة :
— انت وسخة !
قالت المرآة للوجه :
— اغتسلْ ، وتعال إلي

وما عرف الغبيّ قصد المرآة ، فاغتسل خمس مرات ، وعاد . وظل يردد للمرآة : « انت وسخة » . وظلت المرآة تطلب اليه ان يغتسل ، ويأتي إليها .

□ رئيس التحرير □

# الدراسات والبحوث

## في رمزية الأساطير الكونية عند الشعوب البدائية

د. أحمد ديب شعبو
« لبنان »

## مدخل إلى العطالة والتجاوز

أحمد حيدر

## مشكلة الفن في فلسفة الحياة

يوري دافيدوف
ترجمة: نوفل نيوف

# في رمزية الأساطير الكونية عند الشعوب البدائية

د. أحمد ديب شعبو

● من السماء الى الارض .

**« النتم اشد خلقا ام السماء بناها . رفع سمكها** فسواها واغطش ليلها واخرج ضحاها ... »

( قرآن كريم . النازعات ، ٢٧ — ٢٩ )



معظم الدراسات التي خصصت لدراسة فكرة الالوهية ومصادرها الانتروبولوجية ، ومنها بوجه خاص تلك التي صدرت عن مدرسة فيينا ، وعلى راسها ب.ف. شميدت ( B. W. Schmidt ) حاولت البرهان على وجود مفهوم توحيد اصلي يرتكز على آلهة السماء في المجتمعات الانسانية الاكثر بدائية . ولعلنا نقع على اجماع عالمي في المعتقدات المتصلة بكائن الهي سماوي ، يتصف بانه خالق الكون ومسؤول عن خصوبة الارض ( بفضل المطر الذي يرسله عليها ) .

واذا كانت الصلاة الاكثر انتشارا في العالم المعاصر تتوجه الى ابينا الذي في السماء فقد يمكن التكهن بان اقدم صلاة عرفتها البشرية كانت كذلك . ولعله من غير الضروري الرجوع الى الاطار الاسطوري ؛ فالسماء تبدي مباشرة قوتها وقدسيتها واستعلائيتها لكل مشاهد ومتأمل ومتعبد وهي تشير الى الواقع المطلق والديمومة وهي مكان اقامة الالهة ، والافق الذي يصله فقط بعض ذوي الحظوة بواسطة تقنيات سحرية وشعائر دينية . حتى لكأن السماء تكتب بالبداهة القا وتوهجا الهيين بفعل هذه الصور والمعاني والرموز السامقة . ان رمزية السماء تبدو كذلك من المعطيات المباشرة للوجدان الكلي الانساني ، اذ بفضلها يكتشف الانسان طبيعته البشرية ويتعرف الى موقعه في الكون ؛ وهذه الكشوفات الاولية تتصل بشكل عضوي بدراما الوجود البشري ، مؤثرة بعمق في نشاطه اللاواعي وفي ترجمة حياته الروحية الاكثر رفعة وسموا .

تمنح السماء غالبا رمزية علوها الشاهق الى الجبل الذي يتصل بالسماء في ارومته ؛ فهو العالي والصمودي والسامق ، وهو مقر الآلهة وشاهد ظواهر القدسية الجوية وغيرها ، وعبره تمر ارواح الموتى في طريقها الى السماء . وجميع ميثولوجيات العالم لها جبالها المقدسة والتي يمكن اعتبارها تغييرا متنوع الاوجه على الاولمب الاغريقي . الآلهة السماءجميعا امكنة لشعائرها وطقوسها في اعالي الجبال . ولعل الجبل ايضا مكان التقاء السماء والارض والذي يمر عبره محور العالم( Axin Mundi ) المقدس حسب المعتقدات السائدة في بلاد ما بين النهرين . وينتصب جبل مرو Meru في الميثولوجيا الهندية وسط العالم وفوقه ترعى النجمة القطبية .. وتشبه الاماكن المقدسة من معابد وقصور ومدن بالجبال وبالمناطق العالية ؛ كجبل طابور وجريزيم في فلسطين التي كانت تعتبر المكان الاكثر علوا في الكون والذي لم يطله الطوفان حسب نص رابيني عبراني . وفي المعتقدات المسيحية يوجدجبل الغولغوتا Golgotha وسط العالم ، وهو يعتبر رأس الجبل الكوني والمكان الذي ولد فيه

آدم وفيه دفن . ونجد عند الكسائي وفي بعض العوالم الروحية الصوفية ان الكعبة هي اعلى مكان في الكون ، ويستدل على ذلك من النجمة القطبية(١) . وقد ذكرنا ما للسماء من اهمية في اثارة رؤى الصعود الطوباني والديني ـ السحري في أرجاء الفضاء وطبقات الاثير السامقة .

وهذه الرؤى تشكل معتقدا شرقي الاصل ساهمت الفيثاغورية والاورفية(٢) في نشره في العالم الاغريقي واللاتيني ، ويجده الباحث في مجمل الديانات القديمة والحديثة ، ان في الشعيرة الشمانيّة(٣) او في شعيرة المسارة ، وفي الانشداه الروحاني او الرؤية الحلمية ، في الاسطورة الاخرويةMy the eschotologique وفي الخرافة البطولية ... وهو يعني دائما تخطي الوضع الانساني والدخول في مستويات كونية عليا .

ها هو يعقوب يحلم برؤية برقاة يلج راسها في السماء ، ويصعد ويهبط عليها ملائك الله ، كما ورد في سفر التكوين(٤) ، ويذكر بعض الرواة حديثا للرسول الكريم محمد يشير فيه الى انه راى سلما يرتفع من القدس الى السماء ، تحف به الملائكة ، وتصعد عليه ارواح الصالحين نحو بارئها(٥) ويعرض يوحنا المعمدان مراحل التكامل الروحي في صورة صعود جبل الكرم ، ويرفع بولس الرسول حتى السماء الثالثة(٦) . ومن جهة اخرى نرى بلوتين Platin يعهد هذا الانخطاف والوجد في الصعود الخيالي الى السماء اربع مرات متوالية من حياته ، حسب رواية مريده بورفير Porphyre ويروي لنا الخيماويون الهنود واكيوغيون كيف يطيرون في الهواء ويجتازون في غضون ثوان مسافات شاسعة(٧) . وقريبا منا نقع على وصف لهذه التجربة المثيرة في جميع حالات الوجد والنشوة والانخطاف الصوفية .



ويمكن القول ان آلهة السماء تميل الى الاختفاء من الطقوس والشعائر بشكل عام في التجارب الدينية البشرية ، او انها على الاقل لا تلعب دورا مهما فيها اذ تحل مكانها كائنات دينية اخرى هي غالبا أكثر حسية وديناميكية وخصوبة . وتبتعد الكائنات السماوية العليا او تنمسخ في صورة آلهة الصاعقة والشمس والقمر في حين تبقى رمزية

السماء لانها تعين نمطا كونيا غير زمني او تاريخي او شخصاني ( ذاتي ) ؛ ولأن وظيفة الرمزية هي تقويم وتغذية الاشكال الدينية ولكن دون ان تستنفدها هذه الاخيرة . ويمكننا ان نقدم امثلة كثيرة على هذه الظاهرة الكونية المتعلقة برمزية آلهة السماء . ففي اللغة السومرية تعني كلمة آلهة دينغير ( Dingir ) ، اي « المضيء » و « الساطع » ، مشيرة بذلك الى ظاهرة سماوية ، ولعلها تحوير لكلمة سماء آنو ( anu ) التي ما لبثت ان حلت مكانها منذ ما قبل الالف الرابع قبل الميلاد . واصبح الاله آنو بعد ذلك سيد متحف الالهة البابلية . وتروي الاسطورة ان مكانه السماء ، وان قصره السامق يوجد في أعلى قبتها ، وتبعا لذلك لم يطله الطوفان(٨) ، وهو يقيم فوق العرش وله جميع صفات السلطة المطلقة باشاراتها كالتاج والصولجان والقلنسوة والقضيب(٩) والملك يستمد سلطته الشرعية مباشرة من آنو ، وللملوك وحدهم الحق في ذكر اسمه . وفي قانون حمورابي نراه يدعى « ابا الالهة » وملك الالهة ، وان صفاته الاكثر ذكرا فيه هي « اله السماء » ، واب السماء ، و « ملك السماوات » النجوم ليست سوى جنده (١٠) وهو اله محارب بصفته ملك الكون (ويدعى « سيد السلاح » في التوراة ) ، ويوافق عيده الاسابي عيد رأس السنة اي ذكرى خلق العالم . الا ان هذا العيد اصبح في ما بعد مخصصا للاله مردوك الاكثر حداثة وصغرا ( اذ يعود ظهوره الى زمن حمورابي ، اي حوالي سنة ٢١٥٠ قبل الميلاد ) ، ويتميز مردوك بقوته وفعاليته فهو الذي يقتل الوحش البحري تيامات Tiamat ويخلق من جسده العالم ، ليكون بذلك الخالق والمخصب حسب الاسطورة البابلية . وفي المعتقدات الايرانية القديمة نجد الاله آهورا مازدا الذي يسعى زرادشت الى تحوير معالمه لوضعه في صلب محاولته الاصلاحية . ويعني اسم هذه الاله لغة : « السيد حكمة » ، و « عالم كل شيء » ونراه يتصف بكونه « الواسع الرؤيا » في النصوص القديمة ، وله السيادة المطلقة وهو حامي القانون والعدالة ، والمسؤول عن النظام في الطبيعة والمجتمع ، وتعيقنا النصوص الزرادشتية اذا ما حاولنا اكمال صورة آهورا مازدا كاله سماوي ، اذ يخلصه زرادشت من صفاته الطبيعية . وفي الهند يحل فارونا Varuna

مكان الاله دياووس Dyaus الذي يعني اسمه « السماء » و « الضوء » . وفي الريغ فيدا Rig Veda , I,60 يرد ذكره في التوجه الى « السماء ـ الاب » ، والى السماء التي « تعرف كل شيء » . لكنه سرعان ما يختفي ليختص فقط بالظواهر السماوية النهارية ، وهي غير مقدسة ، في حين يحتفظ فارونا الذي يحتل مكانه بقوة الصفات السماوية فهو « المنظور في كل مكان » ، وهو « الذي فصل العالمين » Rig Veda - VII , 86 , 1 وما الهواء سوى نفسه R. V. , VII , 87 , 7 ، لكنه لا يلبث ان ينمسخ مكتسبا صفات القمر(١١) وفي الاساطير الافريقية نجد في مكان اثارا لالهة سماوية مقرها السماء وليس لها اثرا كبيرا في الطقوس والشعائر الشائعة اذ لا تلجأ اليها القبائل الا في الحالات النادرة والقصوى ( زمن الكوارث ) فقبائل اليوروباس مثلا ( شاطىء العبيد ) تؤمن باله سماوي يدعى اولورون Olorun ( اي مالك السماء ) اختفى نهائيا من العلائق الارضية والانسانية بعد ان بدأ خلق العالم تاركا امر اتمام ذلك الى اله اقل قدر منه هو اوباتالا . والجدير بالذكر انه ليس ثمة معابد او تماثيل او كهنة تخص اولورون او تنتمي اليه(١٣) . ويذكرنا به اله قبائل البنتو Bantou الافريقية نزام ( Nzame ) ، الذي يشبه شبيله اولورون ، وتردد الزنجيات في الشعيرة النزامية : « لقد ابتعد الاله عنا ! » . وفي انشودة شعائرية لقبائل الفنغ ( Fong ) في افريقيا الاستوائية نجد ما يشبه الرمز السائد في مجمل المعتقدات السماوية البدائية :

« نزام هو في اعلى ، الانسان هو في اسفل .

الاله هو الاله . الانسان هو الانسان .

كل في مكانه . كل في بيته »(١٢) .

ولا يتوجه اليه زنوج الفنغ الا لطلب الشتاء(١٤) . وبهذا نرى بجلاء كيف تحولت الالهة السماوية القديمة الى صور مجردة وغير مكترثة ( Dei Otiosi )، والى مبادىء غيبية تفسر الكون كواقع مطلق . واذا ما انتقلنا الى القارة الاسترالية نجد انفسنا امام واقع مماثل لما سبق .

فالقبائل الجنوبية ــ الشرقية ( كميلاروا ، وفيرادجوري . . . ) تعتقد باله سامق يدعى بايام ( Baiame ) مقره السماء وبالتحديد قرب المجرة اللبنة ، وهو يجلس على عرش من الكريستال ويتلقى ارواح الابرياء ، وأولاده او رسله الى الارض ( عيونه عند قبائل اخرى ) هم الاشكال التي تتخذها الشمس والقمر . ويمثل الرعد صوته ، وهو يرسل الشتاء جاعلا الارض خضراء وخصبة . وهو خالق ذاته وخالق كل شيء من العدم ، وعنده علم كل شيء . وبوندجيل ( Bundjil ) هو اسم الاله السماوي عند قبائل الكولين ( Kulin ) ، ويسكن كنظيره السماء العليا التي تقع فوق السماء المظلمة ، وهو خالق الارض وخالق كل شيء ، صنع الانسان من صلصال ونفخ فيه الروح من انفه وفمه وصرته . لكنه ما لبث أن اختفى من هذا الكون بعد أن منح ابنه بنبيال السلطة على الارض ، ومنح ابنته كراكروك السلطة على السماء وبقي اثره على الفيوم حيث يبدو في صورة سيد يمسك بسيق كبير في يده . وعلى الارض تسود المعتقدات الطوطمية في الديانات الاسترالية بدلا من طقوس الآلهة السماوية .

ان ابتعاد آلهة السماء عن الارض لا يزال يزداد ويتأصل في عمل النفس البشرية في معظم المجتمعات . وقد رأينا العرب الجاهلين يجعلون بينهم وبين الرب السماوي الاوحد ( الله ) آلهة لا تحصى لتقربهم الى الله زلفى ، حسب النص القرآني ، ومنها اللات والعزى ومناة الثالثة الاخرى ، وكانوا يصنعونها من التمر ، ومن الطين تبعا لمنظورهم المادي في علاقتهم مع المقدسات . « نسوا الله فانساهم انفسهم » ، و « ظنوا بالله الظنون » واوجدوا له أقرانا وأبدالا وزوجات واولادا وأحفادا ، فغيبوا صورته الى الابد ، ولعله لم يعد بالنسبة اليهم ( وبالنسبة للمجتمع الحضاري الحديث بشكل عام ) الا كما كان بالنسبة للشعوب البدائية ، رمزا للوجود المطلق وللديمومة ، وسرا كونيا لا بد منه ، او لا بد من افتراضه لضبط النفس البشرية وكفالة الشرعية والقانون في المجتمعات

واستحالت لفظة « السماء » الى مفهوم شعري او مكاني طبيعي ؛ او رمزي باطني ؛ وجاءت الرحلات الفضائية لتفقدها الكثير من قدسيتها في نظر الماديين او لتزيد وتعمق هذه القدسية بالنسبة للروحانيين وللفكر الديني . لكنها بشكل عام انحدرت الى ما يشبه معناها اللغوي الصرف ( من سما يسمو ؛ وسماء كل شيء أعلاه ، ويقال سماء البيت سقفه ؛ وأما السماء الكونية فهي الجهة التي تعلو الارض وتظهر فيها الكواكب والنجوم ) ، وأصبح الاقوام عنها سادرين ، في جهلهم وملذاتهم يعمهون ؛ وقد عادوا في اصقاع كثيرة من المعمورة الى ما يشبه الجاهلية الاولى متخذين آلهة للحب والشهوة ؛ والمال والجمال ، والازياء والروائح والعطور ، والتقنية والمدنية ... هياكل واصنام وتماثيل ورموز تحجب عنهم السماء والهها السامق أكان بوذا او يهوه او المسيح او الله .... لعلنا نفهم من جهة اخرى ، الحاح النص القراني على تقريب اله السماء وبالاسلوب المباشر الحميمي من البشرية افرادا او جماعات : « ونحن اقرب اليه من حبل الوريد » ( سورة « ق » الاية ١٦ ) . « واذا سالك عبادي عني فاني قريب ... » ( سورة « البقرة » الاية ١٨٦ » الخ . ورغم ذلك تبقى الوهية الله القرآني مجردة وغامضة بالنسبة للفكر الحديث الذي يفرط في التعلق بالمحسوس والمادي ويبحث عن الدليل الدامغ والمباشر « ليطمئن قلبه » . وتهدأ ثورة شكه وجحوده .

◎ الارض — الام ، والمراة ، والخصوبة .

« والارض بعد ذلك دحاها . اخرج منها ماءها ومرعاها . والجبال ارساها متاعا لكم ولانعامكم .. » « قرآن كريم . « النازعات » ٣٠—٣٣ »

كثيرة هي الاساطير والديانات التي تجعل من الارض الكونية اما للالهة والبشر والكون والوجود . ويذكر هزيود مثلا أن الارض السابقة الوجود ، انجبت السماء مساوية لها لتغطيها بشكل كامل ، وليتم اول زواج كوني ، فاورانوس ، السماء — الاب الزينة بالنجوم والكواكب صدر عن غايا او جيه Gaïa /Gè ليقدم لها قاعدة اكيدة الى الابد .(١٦)

يظهر هزيود الاله اورانوس وهو يقترب ويمتد في كل اتجاه ، حاملا معه الليل ، وبه رغبة حب جامحة ، وحينها يحيط بالارض . وكما يختفي اورانوس بعد هذا القران الكوني الاول ، تختفي ايضا غايا اذ تحل مكانهما اساطير وطقوس تتعلق بآلهة اخرى . وبالكاد يذكرها هوميروس في اولمبه الالهي الفني الزاخر ، فهي تنتمي الى الاصل ما قبل الهلليني ؛ ومع ذلك نراه يهديها احد اجمل اناشيده : « الارض هي التي سأنشد . الام العالمية ذات الدعائم القوية ، والجدة المعززة التي تغذي على اديمها كل كائن . . . اليك يعود الفضل في اعطاء الحياة الى البشر وسلبها منهم . . طوبى للذي تشرفيه بكرمك . . . »(١٧) وبمجدها أتيل ( Eshyles ) لكونها تنجب كل الكائنات وتغذيها وتتلقى منها من جديد النطفة الخصبة »(١٨) ونجد في كل مكان الاساطير والشعائر والعادات التي تظهر تنوع قدسية الارض واوجه ومزيتها الكونية ؛ فالارض هي الزوجة الكونية في شتى الاساطير البدائية وحيث تلعب السماء دور الالهة السامقة والمبدعة . الا ان اول صورة مقدسة للارض واول حدس لها في العقلية البدائية لا يميزاها بشكل محدد بل يعتبراها الكون المحسوس وما يحيط به من موجودات .



ومما يؤكد لنا ان البنية الكونية لقدسية الارض – الام قد سبقت بنيتها الارضية المحددة المعالم والطقوس جملة معتقدات حول اصل الاولاد . فقد كاد البشر يعتقدون ( وقبل معرفتهم بالاسباب العضوية للحمل ) ان الامومة تعود الى ادخال مباشر للاطفال في بطن المرأة . فهم يأخذون مكانهم في بطن الام في مرحلة ما من نموهم وذلك بفضل احتكاك او اتصال بين المرأة وبين جسم او حيوان من المجال الكوني المحيط ، وبذلك لا يكون الاب المسؤول الاول عن انجابهم بل يلعب دور المسؤول القانوني وليس الاحيائي ، وحسب نظرية اناسية قديمة ( وغير اكيدة ) تتحدد الروابط البشرية علاقات القرابة بالصلة بالام ( النظام النسبومي ( Sys Aème matrilinéaire ) يرتبط الانسان بقدسية بمحيطه الجغرافي ( فاصله يرجع الى الغزالة والضفدعة والتمساح والبجع ، . . . ) وقد

تم نموه : في المغاور والكهوف والابار والاشجار قبل ان يقذف في احشاء امه . فنرى الارمن يعتقدون بان « الارض هي بطن الام الذي خرج منه البشر »(١٩) ؛ في حين تظن قبائل البيرو انها تنحدر من الجبال والحجارة(٢٠) ويسود الاعتقاد في الازمنة الحديثة في المناطق الاوروبية ( بشكل معتقدات خرافية وفي قصص الجنيات ) بان الاولاد يأتون من المستنقعات والينابيع والانهار والاشجار ، الخ (٢١) وان كثيرا من الكلمات التي تعرف الارض في اللغات القديمة تشير الى المكان ( « مكان » ، « واسع » ، « مقاطعة ».) او الى انطباعات حسية وبيئية ( « صلب » ، « اسود » ، « مايبقى ».. ( اي ان صورة الارض ــ الام الاسطورية Tellus Mater التي تتمتع بقابلية خصب لا متناهية سبقت في العقلية البدائية آلهة الخصب النباتي التي تأكدت في الدور الريفي والزراعي . ورغم ذلك تبقى آثار الارض ــ الام في الشعائر والتقاليد لدى الشعوب : فتذكر لنا المراجع الاناسية حكيما هنديا اسمه سموهالا Smahalla وهو من قبلية اوماتيلا ، كان يحرم على اتباعه ان ينكشوا الارض بالمجرفة او المعول لانهم بذلك يرتكبون خطيئة لا تغتفر . فالمرء يرتكب خطيئة حين يجرح او يقضم او يمزق ، او يحك امنا المشتركة باعمال زراعية » ، فهو يتخذ بذلك من الارض موقف التقديس والاجلال البدائي : « اتراني اذهب لامسك سكينا واغمسه في صدر امي ؟ اتراني اجرؤ على بتر اليافها لاصل الى عظامها؟ اتطلبون الي ان اقطع العشب واجمع العلف وابيعه واغتني كما يفعل البيض ؟ ولكن كيف اتجاسر على ان اجتز شعر امي ! ... »(٢٢) .

لذلك راينا ايضا قبيلة البايغا في وسط الهند تعتمد تقنية الزراعة المتنقلة مكتفية بالقاء البذار في الاماكن المحروقة فقط وفوق الرماد بعد ان يحصل حريق في مكان ما من الغابات . ففي اعتقاد القبيلة يجب تحريم حرث الارض وفلاحتها لعدم الاساءة اليها(٢٣) . وان قبائل اخرى ترفض حتى الجلوس على الارض للتخفيف من الامها حين تظن انها مريضة ، كما يذكر ديتريش .

ويعرض لنا ديتريش في دراسته (٢٤) عن اساطير وشعائر الارض ثلاث قضايا هامة تتعلق بالارض بالمعنى المحدد لها كآلهة للخصب وكمصدر للحياة في الكون :

١ ــ وضع الطفل الجديد على الارض .

٢ ــ دفن الاولاد ، مما يتعارض مع حرق جثث البالغين .

٣ ــ تمديد ( بسط ) المرضى والذين حضرهم الموت على الارض مباشرة .

١ ) يذكر القديس اوغستينوس استنادا الى فارون Varron آلهة لاتينية ترفع الاولاد فوق الارض (٢٥) ، ويستشهد ديتريش على ذلك بعادة قبائل الابروز Abruzze الذين يشمون الاولاد في الارض بعد غسلهم ولفهم ( في القماط ) (٢٦) ، وتوجد ذات الشعيرة عند الشعوب السكندينافية والالمانية واليابانية وغيرها ، فنرى الاب يرفع ابنه من الارض ، مما يعني الاعتراف به (٢٧) وقد تعني هذه الشعيرة نذر الولد للارض التي هي امه الحقيقية ، حسب راي ديتريش ، في حين يقرر غولدمان ان ذلك ربما يشير الى الرغبة في الاحتكاك بقوة الارض السحرية المقدسة (٢٨) ، مما يذكرنا بقصة انتيوس ( Anteus ) اليوناني ( ابن الارض ) الذي كان يستمد قوته الخارقة من الارض ، الامر الذي يجعله قادرا على مقاومة هرقل البطل الاسطوري ، مطولا ، ويلجأ هذا الاخير حسب الاسطورة الى رفع خصمه عن الارض ( لإبعاده عن جذوره ) كي يتغلب عليه في النهاية . هذا ما يقرره ايضا عدد من باحثي الاسطورة ، فالشعيرة ترمز بوضوح الى نفح الطفل بالروح التي تأتيه من امه الارض (٢٩) . ولعل الولادة على الارض مباشرة تشكل عادة شائعة عند كثير من الشعوب البدائية : عند غوريون القوقاز ( Gourions ) ، وفي بعض أقاليم الصين .... تستلقي النساء على الارض حالما تشعرن بآلام الوضع ليحط المولود الجديد مباشرة في حضن امه الحقيقية ، حسب قول سامتر (٣٠) . وفي زيلانده الجديدة تلد النساء قبائل الموري ( Maari )

على ضفاف السواقي وفي الادغال ، وتقضي العادة ، كما يذكر نيبرغ ، في قبائل افريقية كثيرة أن تلد النساء في الادغال جالسة على الارض . وتقع على ذات الشعيرة في استراليا وفي شمال الهند ، وفي شمال اميركا ، وفي البارغواي والبرازيل ... ويعتقد سامتر Samter انها كانت موجودة عند قدماء الاغريق واللاتين ، وانها وان اختفت فقد تركت آثارا تظهر من خلال تماثيل آلية الولادة : ايليتيا Eileithyia ) ، ودامبا واوكسيا التي تبدو جاثية في وضع المرأة التي تستعد للولادة مباشرة ( Auxeia ) على الارض . ويشير نيبرغ Nyberg الى أن كلمة « جلس ارضا » كانت تستعمل في اللغة المصرية القديمة بمعنى « الوضع » و « الولادة »(٢١) ومع تقدم الزمن يتلطف معنى الشعيرة ويكتسي صفة اكثر انسانية فتبدو الارض مثلا ظهيرة الاطفال ومصدر القوة والحياة ، وهكذا يترك الولد بعض الوقت نائما في حفرة ارضية ليصبح جسمه صلبا ومنيعا . الا ان هذا المهد المحفور في عمق الارض كان معروفا في المجتمعات البدائية ( في استراليا ، وتركيا ... ) وفي الحضارات القديمة ( امبراطورية الانكا ، كما يذكر نيبرغ ، ص ١٦٠ ) . ونجده عند الاغريق حيث كان يتجنب قتل الاطفال الرضع وكانت العادة تقضي بتركهم في عمق الارض ـ الام التي تعتني بهم والتي عليها ان تقرر ان كانوا يستحقون الحياة ام لا (٢٢) . وهؤلاء الاطفال الذين تتعهدهم الارض يصبحون غالبا ابطالا وملوكا وقديسين ، وتتطابق غالبا قصة حياتهم مع قصة الآلية المهجورة مباشرة بعد ولادتها ( زوس ، بوزيدون ، ديونيزوس وغيرهم كان لهم مصير مماثل لمصير برسيه ( Persée ) ، وايون ( Ion ) ، وأوديب ، ورومولوس وريموس ... ) ، ونجد صدى لهذه الظاهرة في قصة النبي موسى الذي القي في اليم كما القي في المحيط بطل قبيلة مووري ( Maori ) النيوزيلندية ماسي ( Massi ) ... ان هذا الطفل الذي ترعرع ونما في كبد الارض وفي رعايتها يشكل ظاهرة كونية اصلية ولا يمكنه بالتالي ان يشارك عامة البشر في مصائرهم الزائلة . فهو يردد الزمن الكوني ، زمن البدايات الكبرى ، زمن المطلق ، وقد نما وسط العناصر الطبيعية الاولية وليس بيئة عائلية بالمعنى الاجتماعي والتاريخي للكلمة .

٢ ) وبالنسبة لدفن جثث الاولاد نستطيع القول اننا نلحظ في اصل هذه الشعيرة ذات الاعتقاد البدائي بالارض ـ الام ، فالاولاد يعودون الى صدر الام الارضية ( الكونية ) لعلهم يرجعون ثانية الى الحياة ، كما نستشف ذلك في شعر جوڤينال اللاتيني (٣٣) وتعتقد قبائل الهورون ( Hurons ) في اميركا الشمالية ان الموتى الصغار الذين يدفنون تحت قارعة الطرق قد يعودون الى الحياة بانسيابهم في احشاء النساء اللواتي تمرّن فوق هذه الطرق(٣٤) .

٣ ) وقد تلجأ هذه القبائل البدائية الى وضع مرضاها والمحتضرين فوق الارض مباشرة ( او في جوفها ) رغبة في جعلهم يلدون من جديد أصحاء معافين ، فالدفن الرمزي اكان كاملاً أم منقوصاً له القيمة الدينية ـ السحرية التي للتغطيس في الماء وللتعميد المسيحي (٣٥) . ويمكن تخليص الساحرة من اللعنة الابدية اذا ما دفنت حية ، وبذرت فوقها الحبوب ، وجمع الحصاد الناتج عن هذا البذار ، حسب الطقوس الاسكندنافية(٣٦)، وقد تنطبق العادة على الاطفال المصابين بمرض خطير ، ويبدو رمز هذه الشعيرة بوضوح ، مشيراً الى ان الانسان قد يلد من جديد مع النبات الذي يخرج من جوف الارض مغموساً بمادته التي تلوب في احشائها . ولعلنا نجد تطوراً روحانياً وفلسفياً ملموساً لهذه الشعيرة في المعتقدات الهندية حيث تعني ليس فقط العودة الى الارض ـ الام بل اعادة توحيد ملكات الانسان واعضائه وحواسه مع الكون الاصلي المجسم ( المشبه بالانسان ) : « ان نفسك يتجه نحو الهواء ، واذنك ، اي سمعك ، نحو الجهات الاربع الاساسية ، وعظامك تعود الى الارض . . . » (٣٧) . وقد يعلل لنا بعض الشيء غرابة هذا المعتقد ، ذلك التصور البدائي الذي يرى ان الاموات يسكنون في جوف الارض حتى يحين موعد ظهورهم من جديد الى النور ، اي ان مملكة الاموات هي المكان الذي يصدر منه الاطفال . فهل يعني ذلك ان الارض تبشر بالغيب وتعرف المستقبل ، كما يرى بعض الاناسيين ؟ فقد اظهرت التنقيبات الاثرية ان الطرافة في اليونان كانت موجودة قرب الشقوق الارضية او في المغاور ، ويذكر لنا بوزانياس

Pausanias كيف كانت كاهنات غايـا الكونية تجترح الغيب على ضفاف حفرة !

وهكذا تبقى الصفة الاساسية للارض كونها حية لانها خصبة ، فكل ما يخرج منها مزود بالحياة ، وكل ما يدخل فيها يمنح الحياة من جديد . وان التعبير اللاتيني Homo - humus لا يعني فقط ان الانسان يعود الى الارض لانه ميتاً بل يشير الى الارض كمصدر دائم للحياة . ولعل الموت هو الرجوع الى الموطن الأصيل ، مما يفسر حنين الانسان ورغبته في ان يدفن في « وطنه الام » ، بأرض أجداده الطيبة (٣٨) ، واذا كـان القدماء يرفضون دفن الخونة فما ذلك الا لاعتقادهم انهم غير جديرين ان تبارك الارض رمادهم ، وقصة انتيفونا الشهيرة هي خير مثال على ذلك ، فهي ترتكب جريمة نكراء لا تغتفر حين تنثر حفنة من التراب على جثة اخيهـا ايتوكل الـذي انضم الى اعـداء الملك كريون لمحاربة موطنـه تـاب Thèbes . واذا كانت المياه هي في أصل وخاتمة كل حدثي كوني فان الارض هي في أصل وخاتمة كل حياة ، فهي تنتج اشكالا حية ولا تعرف الكلل في عملية الخلق ، وثمة انقطاع ( انكسار ، بتر ) بين المـاء والاشكال التي تصدر عنها ، في حين توجد وحدة عضوية وعلاقة تجاذب سحرية بين الارض والاشكال التي تتولد منها ، بفعل مبدا الحياة الموحد ؛ لذلك كان قدماء الاغريق يعتقدون ان اراقة الدماء جريمة ذات ابعاد كونية لان الدم المراق « يسمم الارض » ، وتظهر آثار الكارثة في الكون فيعم القحط في الحقول والعقـم في الحيوان والانسان لذلك نرى الكاهن في مدخـل مسرحية « أوديب ملكا » يتشاكى بسبب المآسي التي أصابت مدينة تاب Thèbes : « ان المدينة تموت في بذور الثمار في الارض ، في قطعـان الثيران التي ترعى ، في حبل النساء الذي ينتهي كله دون ولادة » (٣٩) ، وان من واجب الملوك أن يؤمنوا خصب الارض والحيوان والنساء بحكمتهم وعدلهم وحقنهم للدماء ، كما يشير هزيود في « الاعمال والايام » (٤٠) .

الارض ، والزرع ، والمرأة ، ...

طوال حقبة زمنية كبيرة ظلت شعوب كثيرة توحد بين الارض المزروعة ورحم المرأة ، بين الانجاب والعمل الزراعي ، كما يظهر في عادات وطقوس

لا تحصى . فهذا اوديب يتجاسر على القاء البذار في الثلم المقدس الذي تكون فيه ؛ وان يزرع فيه جذوة دامية (٤١) . والاشارات التي تعين « الاثلام الابوية » كثيرة في مسرحية سوفوكلس . لذلك تعتبر المرأة مكتشفة الزراعة من دون الرجل الذي كان منهمكا طول الوقت بالصيد ورعاية الماشية ، وكان لها دور رئيسيا في هذا المجال في المجتمعات البدائية . ويبدو ذلك اليوم في عادات قبائل عديدة كما في اوغندا حيث تعتبر المرأة العاقر ذات خطورة بالغة على خصوبة الارض لدرجة ان باستطاعة زوجها ان يطلب الطلاق مستندا الى هذه الحجة الدامغة وخوفا على حقله أو حديقة بيته من القحط والجفاف (٤٢) . كذلك في الهند عند قبيلة البهانتو Bhantu (٤٣) وفي ايطاليا الجنوبية ، وفي امكنة اخرى كثيرة من العالم البدائي يسود الاعتقاد أن كل ما تقوم به المرأة الحامل ينجح ، وان كل ما تبذره ينبت بذات الطريقة التي ينبت بها الجنين في احشائها (٤٤) . وهذا التطابق بين المرأة والثلم الخصب استمر حتى بعد ان اصبحت الزراعة تقنية الذكور واخذ المحراث مكان المعول البدائي . فالنساء « يحملن حقلهن في جسدهن » ، كما يقول مثل فنلندي (٤٥) ، والرجل هو الذي يعطي البذار . كذلك توجد القبائل الهندية بين الاثلام والفرج ( Vulve ) ، وبين الحبوب والسائل المنوي ؛ فنقرا في الاتارفا ـ فيدا : « ان المرأة تأتي كأرض حية : القوا فيها ، ايها الرجل ، البذار » (٤٦) ، وتقارن نصوص اخرى المرأة التي لم تنجب بالارض البور ، كذلك نرى الملكة العاقر في عالم قصص الجنيات تعبر عن حسرتها بان تشبه نفسها « بالحقل الذي لا ينبت فيه شيء » ، في حين تمجيد مريم العذراء في احد اناشيد القرن الثاني عشر الميلادي لكونها « ارضا غير محروثة قد اعطت ثمارا » (٤٧)

( Terra mon aradilisquae fructum parturüt )

وجدير بالذكر ان هذه المعادلة الرمزية كانت شائعة عند جميع الشعوب السامية ، كما لاحظ سميث (٤٨) . وينقل الينا نص آشوري صلاة موجهة الى الاله « الذي اخصب الارض بمحراثه » ؛ ذلك أن الاله

بعل كان يطلق على نفسه لقب « زوج الحقول » . وترد لفظة « الحرث » مجازاً لتعيين الزوجة في النص القرآني . فهي مكان غرس الابناء ، أي موضع الانتاج ، كما ان الحرث هو وسيلة الاستنبات : « نساؤكم حرث لكم فاتوا حرثكم انى شئتم » ( البقرة / ٢٢٣ ) . والزرع في الاصل مصدر ثم عبّر به عن المزروع : ونبات كل شيء يحرث . وان القرآن يشير الى قدسية عملية الاخصاب بهذا التشبيه المجازي و « يعلم ما في الارحام » ( « أانتم تزرعونه أم نحن الزارعون » / « هو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء » ـ الواقعة / ٦٤ ؛ آل عمران / ٦ ) .

ثمة ظاهرة قد تشكل نوعا من الانحدار بالرمزية الاسطورية الى حالة طفيلية تطيرية وتتلخص في استعمال التعاويذ السحرية التي تمثل الاعضاء المخصبة ( التناسلية ) كما يلحظ ديتريش ، اذ ترقص بعض القبائل الاسترالية حول حفرة تشبه في رسمها عضو التناسل الانثوي ؛ وقد تسلحت باسهم تحملها كأنها اعضاء تذكيرية ، وتغرسها كالاوتاد في الارض املا باخصابها ، في نبات الثمرة . وقد جرت العادة في بعض المجتمعات القديمة ايضا أن تشق الصبايا العاريات الاثلام الاولى بواسطة المحراث : لاحداث خصوبة اوفر قدرا في الارض (٤٩) . ولعل هذه الطقوس تعيد الى اذهاننا صورة الآلهة ديمتر Déméter وهي تقترن بجاسون ( Jason ) في بداية الربيع ومباشرة فوق ثلم ألقي فيه البذار حديثا ، لتعجيل وتعميق خصوبته ، كما ورد في أوذيسة هوميروس (٥٠) .

وبلفت انتباهنا بشكل خاص اهتمام الدراسات السلالية بشعائر وعادات زراعية عنيفة ودموية ، عنيت بذلك عادات الاضحية البشرية في المواسم الحقلية والاعياد النباتية كما نجدها مثلا عند قبائل الاستيك المكسيكية وقبائل الخوند البنغالية . ويعتقد بعض مؤرخي الديانات القديمة ان هذه الطقوس قد انتقلت من مراكز انتشار اولية ( مصر ، وسوريا ، بلاد ما بين النهرين ... ) وما لبثت أن تبعثرت عناصرها عند شعوب اخرى كثيرة (٥١) . وقد ترك لنا سهاغون Sahagun (٥٢) وصفا

دقيقا وحيا لشعائر عبادة الذرة عند الاستيك المكسيكيين . فما ان يظهر رشيم القمح في الحقول حتى تذهب القبيلة الى الحقل لتحضر إلـه القمح اي نبتة صغيرة يؤتى بها الى البيت وتقدم لها الهبات الغذائيـة . وفي المساء تؤخذ النبتة الى معبد آلهة الاغذية حيث تتجمع صبايا تحمل كل منهن سبع سنابل من الحصاد السابق ، وتختار البنات من ثلاثة اعمار مختلفة توازي مراحل نمو الذرة ، وتكون ساقي الفتاة مغطاة بالريش الاحمر ، وهو لون آلهة الذرة الرمزي . وبعد ثلاثة اشهر ، حين تنضج الذرة ، يقطع راس صبية ترمز الى آلهة الذرة الجديدة مما يجعل أكل هذه الاخيرة مشروعا . وبعد شهرين ، في نهاية الحصاد يضحي الاستيك بامرأة تمثل الآلهة توسي Toci ( وهي « آلهة الـذرة المحصودة » ) ، ويسلخ جلدها في الحال . ويغطي احد الكهنة جسده بجلد الاضحيـة المسلوخة ، وتحمل قطعة من ساق الاضحية الى المذبح حيث يقف كاهن آخر يحمل قناعا ويلقب بالنفساء accouchée ، وقد يعني ذلك ان توسي بعد ان يضحى بها تولد من جديد بن الذرة الجافة ( = ابنتها في الرمز الاستيكي ) التي ستستخدم حبوبها للغذاء طوال الشتاء المقبل . يتبع ذلك في الشعيرة سلسلة من الاحتفالات القبلية يذر خلالها الملك كل ما يقع تحت يده فوق راس توسي ــ الرمز ، ويختفي بعدها في الحال . ويتقدم الموكب حتى حدود القبيلة الجغرافية حيث يصلب الكاهن جلد الاضحية على جدار صرح ويعود الجميع بعد ذلك وكأنهم تخلصوا مـن خطيئتهم وافرغوا عنفهم على « كبش المحرقة » اي توسي ــ الرمز . وفي طقوس اميركية اخرى يقطع جسد الضحية وبوارى الثرى في عدة امكنة من الحقول بغية الحصول على الاخصاب ، وتتكرر ذات الشعيرة عنـد بعض القبائل الافريقية (٥٢) .

## نماذج من سفر التكوين البدائي :

تشكل الاسطورة النمط ، او النموذج الاصلي والترميز الاولي الذي يجب تقليده في شتى مظاهر الحياة اليومية ، احيائية كانت او نفسانية او روحية . وهي في أصل كل الاعياد والطقوس والنشاطات البشرية مـن

ابحار وصيد وبناء ... وليست هذه ظاهرة بدائية مندثرة بل نجدها في شتى المجتمعات الانسانية ومهما تباينت درجة الحضارة فيها . واننا نجد مثلا في نص هندي عن الامور الغيبية ( برهاذارا نياكا – او بنيشاد ) وصفا غريبا لعملية اخصاب تقلد نمطا كونيا من انماط تزاوج الآلهة . فالزوجان البشريان يتحدان مع الزوجين الكونيين : « أنا السماء » ؛ يردد الزوج . « وانت الارض »(٥٤) . ويتابع مواكبة عملية الاقتران مستعينا بالآلهة التي اعطت النموذج الاصلي للبشر : « ليحضر فيسنو الرحم ؛ ليضع تفاشتار الاشكال ، ليقذف تراجاباتي ؛ ليضع داهتار في داخلك النطفة » (٥٥) . وتستعمل اقوال مماثلة في شعيرة اخصاب رحم عاقر . ولادخال المسرة الى قلب مظلم محطم . او لتخفيف وطأة العجز والشيخوخة وفي مناسبات وظروف اخرى كثيرة . ونجد ذات النزعة الانتروبومورفية ( التشبه بالآلهة ) في الرمزية الخيميائية الاكثر تعقيدا والمتعلقة باقتران الشمس والقمر . ذلك ان رمزية الاسطورة التشكونية ، التي تخص نشأة الكون وولادة العالم ، تستمر وتتفاعل وان اندثرت الاسطورة الاولية المؤسسة ونضرب مثلا على ذلك اسطورة بولينيزية تظهر سلف الآلهة . كلها وخالق الكون مستقرا في قوقعة ( قشرة بيض ) وسط الظلمات منذ الازل ، والقوقعة شبيهة ببيضة تدور في الفضاء اللا محدود (٥٦) ، وذلك قبل أن يخرج الاله إيو.عن صمته ويخلق النور والسماء والارض وسائر الكون . الا اننا نجد موضوع البيضة الكونية البولينيزية في ايران وفنلندة وفينيقيا ، وفي افريقيا واميركا المتوسطة والشاطىء الغربي من اميركا الشمالية ... وقد يكون مصدر الاسطورة الاصيل في الهند او اندونيسيا . وفي اوقيانيا يسود اعتقاد قبلى ان الانسان خلق من بيضة . وهذا يعني أن خلق البشرية يقلد ويكرر اسطورة خلق الكون أو الاسطورة التشكونية . وتدخل البيضة . الموضوع والرمز . في شعائر كثيرة وشديدة الاهمية عند شعوب مختلفة جدا كما اشرنا . وهي تضاف غالبا الى رموز اخرى تتعلق بتجدد الطبيعة والنبات .

وهكذا تزين اشجار عيد راس السنة ، واعياد ايار ، وشجرة الشعنينة ، الخ ... بالبيض أو قواقع البيض . ونعلم ان البيض الملون هو هدية عيد راس السنة ( « عيد البيض الاحمر » ) في بلاد فارس ومناطق شرقية أخرى ، وفي بلاد البلقان . وينبغي أن لا نعتبر البيضة هنا رمزا للنطفة بل استمرارا للرمزية التكوينية . لذلك نجدها في عيد الاموات ( وعيد النبات ) في الهند ، هولي Holi ، حيث تشعل النار ويلقى فيها بصورتين بشريتين احداهما مذكرة ، والاخرى مؤنثة ، وتمثلان كامديفا وراتي ، ويقذف المحتفلون في النار المتأججة بيضة ودجاجة حية مع الصورة الاولى (٥٧) . ويمثل الصيد موت كامديفا وراتي الرمزي وعودتهما الى الحياة ، اي ان البيضة تشير هنا الى البعث ، وهو ليس ولادة بل عودة وتكرارا . وتؤكد هذه الرمزية حفريات اجريت في مجتمعات شديدة الاختلاف كالروسيا والسويد حيث وجد المنقبون بيضا من جبس في المقابر القديمة ، ويرى فيها الاناسي آون رمزا للخلود (٥٨) . كذلك كشف روهد النقاب عن ان تماثيل ديونيزوس التي عثر عليها في المقابر البيوثية béotien تحمل جميعها بيضا في يدها (٥٩) . ويستمر الرمز حتى يومنا هذا في طقوس كثيرة ، فنرى الفلاح الفنلندي مثلا يحتفظ ببيضة في جيبه طوال مدة زرع البذار او يضعها في الثلم . كذلك يرمي السويديون بيضا في الحقول المحروثة ، ويضيف الالمان بيضة الى بذار الكتان ، أو يضعون البيضة في الحقل ، أو يستهلكون بيضا أثناء البذار . ونلاحظ ان البيضة ـ الرمز تعتبر في جميع هذه الشعائر بشيرا باعطاء الحياة الى النبات كما أعطت اشكال الحياة في الازمنة الاولية . فالاسطورة ليست كما يقول هوميروس « مقالة » ، أو « حديثا » من نمط خاص ، بل هي « حدث أولي » و « عمل مقدس » وقد تبين لنا ان الباحث يرتكب خطا فادحا حين يحيل جميع الاساطير الى نمط واحد كأن يجعلها مثلا ظواهر مقدسة شمسية او قمرية ، اذ المهم أن نبحث عن بنيتها ووظيفتها في التجربة الروحية والفكرية او الوجدانية عند الشعوب .

ولا بد لنا في نهاية المطاف من اعطاء نماذج من الاسطورة التشكونية المتكاملة وهي موجودة لدى جميع شعوب الارض الامر الذي يضعنا امام صعوبة الاختيار ؛ وقد نخصص لها مقالا آخر لاتساع انتشارها وشدة غناها ولاهميتها البالغة في فهم سائر الاساطير والشعائر العالمية .

ويمكننا الاكتفاء بالاشارة الموجزة الى بعض الاساطير الاميركية في هذا المقال . ونلاحظ أن هذه الاساطير تشترك في عدة عناصر اهمها ان البشر الاوائل قد عاشوا فترة في احشاء أمهم الارض حياة نصف بشرية اذ كانوا اجنة غير مكتملة النمو ؛ لذلك قرر خالق الكون الاول ومكون البشر ان يبقيهم بعض الوقت في بطن الارض لينضجوا وريثما يحضر لهم اسباب الحياة على وجه الارض .



وتذكر اساطير اخرى ان البشر كانوا يعيشون في جوف الارض بصورة بشرية او أنهم كانوا في صورة حيوانية(٦٠) . وتروي اساطير قبائل الايروكوا Iroquois أن اسلافنا الاول كانوا يعيشون في ظلمة لحدية تحت الارض حتى وجد احدهم منفذا خرج منه الى النور . ووجد بالصدفة ظبية فقتلها وعاد بها الى مقره في جوف الارض ــ الأم وحين اطلع الآخرين على كل ما رأى وذاقوا معه لحم صيده الثمين قرروا بالاجماع الصعود الى السطح(٦١) . وتعتقد قبائل النفاهو ( Navoho ) ( اميركا الجنوبية ) التي تسمي الارض نيستسان ( Naëstsàn ) أي « المرأة المسطحة » و « المرأة الممددة » . انه توجد أربع طبقات ارضية تدعى « الارحام الاربعة »(٦٢) ، وان الانسان الاول صعد الى وجه الارض من عمق الرحم الارضي الرابع عن طريق بحيرة او نبع او متسلقا كرمة قصبة ( حسب القبائل )(٦٣) . ويمكننا سرد الاسطورة الاميركية زونيي بكاملها كنموذج للاسطورة التشكونية في هذه القارة . كان آمونويلونو ( Awomawilono ) : الإله المبدع « صانع وحاوي كل شيء » . وحده الموجود في البداية ، وكان الكون كله حوله خاويا . ولا يلبث الإله الاول أن يتحول الى شمس ، ومن مادة الشمس يخلق نطفتين يقذفهما في المياه

الكبرى . وتصبح مياه البحر خضراء بفعل حرارتها ونورها الساطع ويظهر على وجه الماء زبد يكبر تدريجيا حتى يتخذ شكل الارض ــ الام والسماء ــ الاب ، ومن اتحادهما تتولد أعداد هائلة من الكائنات الحية . لكن الارض ــ الام تحتفظ بهذه الكائنات في جوفها المكون من « اربعة أرحام » . وتتطور هذه الاشكال الحية في جوف الارض حتى تخرج كما يخرج الطير من البيض . لكنها تبقى غير مكتملة تزحف نحو بعضها البعض وتتبادل الشتيمة ، وهي مكدسة في الظلمات الجوفية . وتجري محاولات عديدة للخروج الى النور . وهي ترمز الى ازدياد النزعة الانسانية والحكمة عند هذه الكائنات . ويتميز بينها بوشيانكيا ( Pochaiyank'ya ) بذكائه وحكمته ونفحة من الطينة الإلهية . اذ ظهر تحت المياه الاصلية بذات الطريقة التي ظهرت بها الشمس فوق هذه المياه . وبعد أن يجتاز الارحام الاربعة ( وتبدو بشكل مغاور جوفية ) ، يصل الى سطح الارض وكانت آنذاك جزيرة رطبة ومتحركة . ويتجه نحو أبيه الشمس ليتوسل اليه أن يخلص البشرية المحتجزة في بطن الارض ــ الام . حينئذ تتوهج الشمس من جديد وتنفذ أشعتها في رحم الارض الام لتخرج منها توأما تسارع الشمس الى مباركتهما وتزويدهما بكل القوى الخارقة لتجعل منهما اسلاف ( أسياد ) البشر . يعمد التوأم الى رفع السماء ، ثم الى شق الجبال بمديتيهما اللتين تشكلان « أحجار زوبعة » ، ليفسحا بينهما مجالا ينفذان منه الى الاصقاع العميقة تحت الارض . ويحولان بقوة سحرية بعض النباتات الى مرقاة يصعد بنو جنسهما بواسطتها حتى الرحم الثاني . ويتحول الذين لا يفلحون في هذا الصعود الاول الى وحوش مسؤولة ، حسب الاسطورة ، عن الزلازل والكوارث الكونية . ويدعى الرحم الثاني ، وهو أكثر رحابة ونورا لقربه من خاصرة الارض ــ الام ، « الرحم الوريدي » أو « مكان المخاض » . ومن جديد يصعد أسلافنا الى الرحم الثالث وهو « الرحم الميلي » أو « مكان التناسل والتكوين » ، وهو أكثر اتساعا ونورا من سابقيه . وأخيرا تصعد المخلوقات الشبابية الاولى الى الرحم الرابع أو « رحم المخاض » حيث يكون الضوء سحريا وحيث يشرع البشر برؤية العالم وبالتطور عقليا كل حسب طبيعته

الخاصة . وفي هذه المرحلة ينكب عليهم التوام كالاهل على صغارهم ويعلماهم كيف يبحثون عن الشمس ـ الاب التي تكشف لهم اسرار الحكمة . واخير يصعدون الى العالم المبصر أو « عالم النور » أو « عالم المعرفة » . وتستفيض الاسطورة في اعطاء تفاصيل تتعلق بالاشكال البدائية لاسلافنا : نصفها بشري والنصف الاخر حيواني . وهم سود وآذانهم غشائية كأذني الخفاش . واصابع ارجلهم متصلة كما في اطراف كفيات القدم ( Palmipèdes ) وكانت لهم اذنا . ولم يكن باستطاعتهم بعد المشي بشكل عمودي . فكانوا يقفزون كالضفادع ويزحفون كالمظاية ( فصيلة السقايات ) ؛ ... وهذه اشارة واضحة الى ان الحياة كان يمكن ان تبقى في طور جنيني غير مكتمل لو انها تركت على حاليا بعد الاقتران الكوني الاول بين السماء والارض . وكان لا بد من وسيط من طينة إلهية ( التوام ) ليقود البشر نحو الوجود الواعي ويقظة الفكر التي يرمز اليها كما اشرنا الصعود التدريجي من الظلمات التاورية ( الجوفية ) الى رحاب النور . وقد رأينا كيف ترابط الاسطورة بين المسالة الاحيائية او البنسالة ( ontogenèse . مبحث تكوين الانسال وتطورها ) ومسالة تطور الفرد ( Phylogenèse ) . باشارات واضحة الى الارحام والى الاشكال البشرية البدائية المندثرة .



◎ الأسطورة البدائية والحقيقة الإلهية :

وخلاصة القول ان هذه الاساطير الكونية تشكل البنى الاساسية للأرض في المخيلة البدائية ، وهي ليست اطلاقا مجرد هلوسات طفلية او هذيان لا واعٍ وغير منطقي لا يمت بأية صلة الى العقلية الطلية او الى الفكر الحديث بصورة عامة . وقد رأينا بجلاء كيف تستمر وتتفاعل رمزية الاسطورة في الطقوس والشعائر والعادات وفي انماط التفكير والممارسات عند شعوب العالم التي تتفاوت في البداوة وفي درجات الحضارة والرقي . ذلك ان « الخلق كلهم عيال الله » ، وانهم من اصل واحد . وان هـذا التوحد في الاصل والمنشأ لا بد ان ينعكس في شتى مظاهر الحياة وعلى

مختلف الاصعدة . ولعل الكتب السماوية تكرس هذه الحقيقة اذ تصادق على بعض الملامح الاساسية للعقلية البدائية ، ودون ان تكون اسطورية بمعنى الخيال الوثني او التصوير الادبي او الفني ، على سبيل المثال لا الحصر نذكر ان النص القرآني يلح على وظيفة ( حقيقة ) الارض كوعاء للحياة ، ومكان للاخصاب العالي الذي يحصل بفضل الماء التي يرسلها الله عليها ، وبصور مجازا كيف « أنبت » الله كل شيء من الارض بما في ذلك الانسان والحيوان ( « وما انزل الله من ماء من السماء فاحيا بـه الارض بعد موتها » البقرة / ٦٤ ـ « ان كنتم في ريب من البعث فإنا خلقنـاكم من تراب » ، الحج / ٥ ـ وعن المطر المنزل من السماء ؛ : « فاحيينا به بلدة ميتاً وكذلك النشور » فاطر / ٩ ـ « والله انبتكم من الارض نباتاً » ، نوح / ١٧ ـ « هو الذي انزل من السماء ماء فاخرجنا به نبات كل شيء » ، الانعام / ٩٩ ـ . . . ) وقد وردت لفظة « الارض » في القرآن بمعنى الكوكب الذي يعيش عليه الانسان وفي مقابل لفظة «السماء» اربعمائة وخمسين مرة ( « الذي جعل لكم الارض فراشاً والسماء بناءاً » ؛ البقرة / ٢٢ ) ؛ وبمعنى جزء من هذا الكوكب ( كما ورد في سورة يوسف مثلا : « قال اجعلني على خزائن الارض إني حفيظ عليم » ، الآية ٥٥ ) ، كذلك أطلقت في القرآن على « أرض الجنة » ( كما في سورة الزمر/٧٤ « وقالوا الحمد لله الذي صدقنا وعده واورثنا الارض نتبوا من الجنة حيث نشاء » ) ، اي ان الارض هي دار الحياة الفانية « دار ممر » والمخلوقة فيها لأجل مسمى ، وهي مختبر ومتحف أسرار القدسية الإلهية لما تكشفه لنا من بدائع الخلق وعجائب التكوين « فلينظر الانسان الى طعامه . إنا صببنا الماء صبا . ثم شققنا الارض شقا . فانبتنا فيها حباً . وعنباً وقضباً . وزيتوناً ونخـلا . وحدائق غلباً . وفاكهة وأبا . متاعاً لكم ولإنعامكم » . سورة عبس . / ٢٤ ـ ٣٢ . « الم تر ان الله انزل من السماء ماء فسلكه ينابيع في الارض ثم يخرج به زرعاً مختلفاً الوانه ثم يهيج فتراه مصفراً ثم يجعله حطاماً إن في ذلك لذكرى لاولي الالباب » الزمر / ٢١ . . .

### ● الارض والخيال الأسطوري في « الفتوحات المكية » لابن عربي :

اذا كانت العقلية العربية في عصور الجاهلية قد جعلت من باطن الارض جحيما وثنيا ومستقرا للجن ، ومستودعا للارواح البريئة كما في عادة الوأد المشينة ( « وإذا الموءودة سئلت . باي ذنب قتلت » التكوير/٨)، واذا كانت البيئة الصحراوية المحيطة برتابتها وقسوتها قد حجبت عنها خيال الارض في تنوعه وغناه اللامتناهي ، فان الاسلام استطاع بنزعته التصويرية المادية ان يطلق مخيلة العربي الحادة في كل اتجاه ، وان ينزع عنها القيود ويكسبها أبعادا ونفاذا وعمقا لم تكن ممكنة قبل ذلك . وفي اطار الاستدلال على عظمة الخالق من بدائع الصنعة وعجائب الخلق رأينا القرآن يحث الانسان على الملاحظة الدقيقة والتأمل والتبصر في كل ظاهرة وفي كل شأن يعرض له ، لينفذ الى رحم الاشياء ويتعرف على بارئها ( « أفلا ينظرون الى الابل كيف خلقت . والى السماء كيف رفعت . والى الجبال كيف نصبت . والى الارض كيف سطحت ... » الغاشية / ١٧ ـ ٢٠ . « فلينظر الانسان الى طعامه ... » عبس / ٢٤ ـ « فلينظر الانسان مم خلق . خلق من ماء دافق . يخرج من بين الصلب والترائب » . الطارق / ٥ ـ ٧ ... ) . وفي رحلة الايمان الطويلة ، في قصة التقوى والصلاح كانت الصوفية محطة خاصة ومذهلة ، اذ هي محطة الاولياء والعارفين الذين اصطفاهم الله ، فهم أصحاب الكشوفات الربانية ، وقد عاشوا تجارب روحية فذة في عالم الصفاء والتجلي ، والنشوة والوجد ، والانخطاف والانشداه ، في عوالم الروح حيث يشهد المريد « ما لا عين رأت ولا اذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر » كما يذكر الامام الغزالي . لذلك رأيناهم يبلغون شأوا بعيدا في لغتهم الرمزية حين يحاولون نقل هذه الرؤى والكشوفات في لغة لم تكن مجهزة او معدة لاستيعابها أصلا . وان هذه الطوبائية الصوفية المؤمنة تسترعي انتباهنا في تصورها للارض وكنوزها ، لأن هذا التصور الذي يستوحي القرآن والحديث والتراث الاسلامي والعربي في كثير من رموزه ، لا يقف عند هذه المعطيات الثمينة بل يتخطاها الى عوالم الخيال الباطني السريالية ، التي تتوافق فيها

الاضداد ، ويتحقق فيها اللامعقول ، ويختلط فيها الوعي باللاوعي حتى يصعب فك رموزها على غير العارفين . فالارض عند ابن عربي مثلا هي صفات الخلق في مقابل صفات الحق ، وعالم الفساد في مقابل عالم الصلاح ، و « الارض الالهية الواسعة » ( « يا عبادي ان ارضي واسعة فاياي فاعبدون » ) هي في نظر الشيخ الاكبر أرض معقولة غير محسوسة ولا محدودة تتجلى فيها الالوهية ، وهي ان ظهرت في الحس فكظهور تجلي الحق في الصور ، وتجلى المعاني في المحسوسات »(٦٤) . وهي رغم ذلك « ارض بدن العبد » المحددة الابعاد ظاهرا ، لان الارض المقصودة في الآية الكريمة هي « ارض العبادة » . ولان التكيف يسقط اذا فارقت الروح البدن ! وهي واسعة كما وسعته من القوى والمعاني التي لا توجد الا في هذه الارض البدنية الانسانية »(٦٥) . والاهم من هذه الأرضين جميعها هي ارض الحقيقة « في المفهوم الصوفي ، فهي ارض العارفين المخلوقة من « فضلة من خميرة طينة آدم » بحجم السمسمة : « لها قدر السمسمة وجعل الله منها ارضا واسعة الفضاء ، اذ جعل العرش وما حواه ، والكرسي والسموات والارضون وما تحت الثرى ، والجنات كلها والنار في هذه الارض ( . . . ) وفيها من العجائب والغرائب ما لا يقدر قدره ( . . . ) واذا دخلها العارفون فانما يدخلونها بأرواحهم لا بأجسامهم ، فيتركون هياكلهم في هذه الحياة الدنيا ويتجردون » . . . ثم يروي لنا الشيخ الاكبر تجربته الذاتية الزاخرة بالرموز الكونية ، والمثقلة بجني الفكر الاسطوري العالمي والتي تعطينا ملامح رائعة من التصورية الخيالية القرآنية للفردوس والنعيم لتدل على عبقرية التصوف الاسلامي : « ودخلت في هذه الارض : ارضا من الذهب الاحمر اللين ، فيها اشجار كلها ذهب( . . . ) ودخلت فيها ارضا من فضة بيضاء في الصورة ، ذات شجر وانهار وثمر شهي ، كل ذلك فضة ( . . . ) ، ودخلت فيها ارضا من الكافور الابيض ( . . . ) وكل ارض من هذه الارضين التي هي أماكن في هذه الارض الكبيرة ، لو جعلت السماء فيها لكانت حلقة في فلاة بالنسبة اليها ( . . . ) ، ويظهر لنا ابن عربي بعد ذلك كيف يتناسل سكان « أرض الحقيقة » فهم « ينبتون فيها كسائر النبات من غير تناسل بل يتكونون من ارضها ( . . . ) وسرعة

مشيهم في البر والبحر اسرع من ادراك البصر للمبصر » . وهي كما أشرنا عالم الأضداد وتتحقق فيها المحالات العقلية كوجود الجسم الواحد في مكانين ، والبحر والتراب والسفينة التي تتكون تلقائيا من الحجارة المتآلفة والمتناغمة مغناطيسيا ، الخ . وما ذلك سوى دليل على قدرة الله وعظمته ، فهو وحده « قادر على جمع الضدين »(٦٦) .

وبعد فان صفات النعيم الاخروي المادية التي وردت في القرآن وفيها المسك والكافور والعنبر والاواني والحلى الفضية واللؤلؤ المنثور والثياب الحريرية ( سندس وإستبرق ) والتي تلخص لنا سورة الدهر جانبا كبيرا منها كذلك وصف القرآن للجنة التي عرضها السماوات والارض » . وورود لفظة « ارض » بمعنى « ارض الجنة » كما اسلفنا، ومجاز نبات الانسان من الارض . كل ذلك يجعلنا نلمس بوضوح مدى استلهام ابن عربي للترميزات القرآنية التي تداخلها عنده تحولات خيالية ترجع الى عوالم ذاتية ورؤى لا واعية في أنماط اللذة الروحية والسعادة الأبدية . وان عودة بعض الانماط والهيكلات الارضية البدائية ( القديمة والحديثة ) في القرآن قد تجعل بعض المشككين يتكلمون عن اساطير القرآن او نسخه وتكراره لأساطير القدامى ( وقيل مثل ذلك في تشابه آيات وقصص قرآنية مع ماورد في التوراة والاناجيل ) ليقرروا في النهاية ان القرآن هو نتاج عبقرية محمد . لكن القرآن استبق هذه الادعاءات والاباطيل الواهية اذ يرد عليها مسبقا وكانت قد وجهت الى نبي الاسلام من قبل قريش الجاحدة التي كان مشركوها يؤمنون كالانسان البدائي بالاساطير المؤسسة التي تعود الى اصل الكون والوجود ، والتي تناقلها الاجيال المتعاقبة . « وقالوا بل نتبع ما الفينا عليه آباءنا » (البقرة/١٧٠)

« يقول الذين كفروا ان هذا الا اساطير الاولين » ( الانعام/٢٥ )

لعل المدينة التي يتحدث عنها ابن عربي ( مدينة الأولياء،(ص٢٦) ليست غريبة عن عالم الروح كما تصوره جمهرة اعلام الصوفية ، ففي مدينة الاولياء والصفوة المختارة من الصالحين كما في « مختصر روض

الرياحين » لليافعي (٦٨) أو في « جامع كرامات الأولياء للنبهاني(٦٩) . خيام الجنة مصنوعة من الدر والياقوت ، وبيوتها مبنية على حجارة اللؤلؤ المكنون . وبكلل الدر والجوهر مصراعي باب التوبة الذهبيين ؛ ويزين كرسي سليمان الياقوت واللؤلؤ والزبرجد . وتحف به أربع نخلات من ذهب . شماريخها من الياقوت الاحمر والزبرجد الاخضر ، ويعلوها طاووسان ونسران من ذهب . وعلى جنبي الكرسي أسدان من ذهب . يجلل راسيهما عمودان من الزبرجد الاخضر ، ... وتشير احدى الكرامات الى وجود مدينة الاولياء التي لا يبلغها الا من بلغ سن الاربعين من المريدين ( بينما يدخلها المرادون في اي وقت شاءوا ) وهم ان ارادوا النزهة ظهرت لهم اينما كانوا ، وفي طريقهم اليها ( او في طريقها اليهم ) نرى الارض تطوى من تحتهم طيا ، والحب يهتف بهم هيا ؛ ولا يزالوا يسيرون حتى ينتهوا الى مدينة مبنية بالذهب والفضة واشجارها متعانقة ، وانهارها رائقة ، وفواكهها فائقة ، ... وجلي أن هذا التصوير الاسطوري يعتمد كثيرا كما اسلفنا على المجاز القرآني في تصوير النعيم والخلود والسعادة الاخروية ، وانه يعبر عن إنفعالات ورؤى وكشوفات وكرامات الصوفيين في قالب الادهاش الذي يكاد يتطابق احيانا مع الخيالات الطوباوية المجردة وينسلخ عن الحدس اليقيني العفوي الصادق .(٧٠) .

وفي مجال القصص الفولكلوري الشعبي عند الاسلاميين التقليديين مثل الثعلبي ( ابي اسحاق النيسابوري ) نجد مادة زاخرة تتعلق بخلق الكون والارض والسماء . ففي « قصص الانبياء » المسمى عرائس المجالس »(٧١) يروي لنا الكاتب كيف خلقت الارض والكواكب ، ثم ينتقل الى خلق آدم وما جرى له هو وسلالته من الانبياء الى ان ينتهي عند أصحاب الفيل وماجرى لهم مع قريش ، جامعا المعطيات التاريخية والاسطورية التي وردت في التراث الاسلامي والعربي حول تلك الموضوعات . وفي احدى الاساطير يتحدث لنا(٧٢) عن طبقات الارض التسعة ، ويبين لنا كيف تفصل كل طبق عن الآخر مسيرة خمسمائة عام.

والطبقة الاولى هي التي نعرفها ، والثانية هي مسكن الرياح ومصدرها، بينما الثالثة مأهولة بصنف من البشر تشبه وجوههم وجوه بني آدم، في حين تبدو أفواههم كأفواه الكلاب ، وارجلهم كأرجل البقر ، وآذانهم كآذان المعز ، واشعارهم كأصواف الضأن ، وليس على اجسادهم شيء من الثياب ، لكنهم كالملائكة في طاعتهم لله عز وجل . اما الارض الرابعة فهي حافلة بحجارة الكبريت الجهنمية بينما تحتوي الطبقة الخامسة على عقارب أهل النار الاسطورية وعلى حيات مثل الأودية ، وتضم الطبقة السادسة ( وتدعى سجين ) دواوين أهل النار واعمالهم وارواحهم الخبيثة . . . وتحتهم ( أي في الطبقة السابعة ) مسكن إبليس وجنوده، ومنها ينطلقون لغواية البشر . . اما مقر جوف الارض في عمقه الهائل « فكافيك به حديث قارون ( كما في القرآن الكريم ، سورة القصص الآيات ٧٦–٨٢ ) الذي يخسف به الله الارض كل يوم مقدار قامة ، فلا يبلغ قعرها الى يوم القيامة » .

وبعيدا عن الوحي القرآني والتقليد الاسلامي [illegible] ما يشبه اساطير الاولين من الشعوب السامية [illegible] الانسان الاول من الارض كما في اسطورة الوليد [illegible] جلاء العقول » (٧٢) التي تضع عملية تكوين الانسان [illegible] المشيئة والعلم الالهيين ، لكنها لا تلبث ان تتوسع في التفاصيل [illegible] وميتافيزيقية وفلكية ( تأثير الكواكب على المصير البشري ) وطبيعية ( العناصر وحالاتها ) وإحيائية ( مبحث تطور الفرد Phylogenèse لم تكن ممكنة في الادراك البدائي ، وترجعنا الى أسطورة الارض – الام التي اغتذى منها اسلافنا الاوائل ، وفي ما يلي نص هذه الاسطورة النشوئية الاسماعيلية .

« اجتمعت الكواكب ، بمشيئة المدبر تعالى ، في بيوت اشرافها . وهي أفضل حالاتها التي جبلت عليها ، فسرت حينئذ أشعتها ، فمخضت الامهات مخضا معتدلا ، واصعدت صفو المواليد الثلاثة ممتزجا بصفو الامهات الاربع بخارا معتدلا ، لطيفا ، شريفا ، بحسب الشكل الفلكي .

وقد تهيأت الارض واعتدلت ، ولطفتها مياه الامطار ، وخددتها خددا معتدلة ، عميقة متوسطة ، بقي فيها صفو الامطار الكائنة في الارض اولا والتي ظلت خلاصتها كامنة فيها .

ثم ان البخار المتلطف ، المجتمع لطائف الامهات والمواليد ، انعصر انعصارا لطيفا ، فانحل مطرا نظير المني ، فوقع في تلك الخدد المتهيئة كتهيؤ ارحام الحيوان .

وكانت العناية الالهية قد حركت تلك المياه البواقي بوساطة الحركة الجرمانية ( نسبة الى الاجرام السماوية ) تحريك الاناث قبل ان تخرج ماعندها من النطف الى الارحام عند اجتماعها بالذكران ، وقبل ان تتهيأ لقبول ما يرد عليها من ذلك الماء .

فالتقى الماءان وامتزجا واعتدلا . وجعلت اشعة الشمس تدبر تلك المياه ، والحرارة الكائنة في عمق الارض تسخنها فترفعها الى اعلى تلك الخدد ، والنسيم البارد المعتدل على وجه الارض يضربها ببرده ، فيعيدها الى عمق تلك الخدد . وهكذا ، لبثت بين الصعود والهبوط مدة حتى انعقدت واثرت فيها الكواكب بحسب تدبير المدبر .

وتولاها كل كوكب شهرا . فأولها زحل وآخرها القمر . ثم عاد التدبير كرة اخرى ، الى زحل عدة الشهر الثامن ، فسكنت تلك الجملة ( المجموعة ) الكائنة في تلك الخدد عن كثير من الحركة ، وكانت في تلك الحالة شبيهة بالنائم الغافل ، الى أن عاد التدبير الى المشتري ، السعد الاكبر ، فانشرها وقواها بسريان مادته بحسب ارادة المدبر ، فتحركت ، وقعدت ، وتنفست من مسامها التي قد تهيأت لها ، واستنشقت النسيم المحيي المعتدل ، وواصلها روح الحياة الحسي بوساطته ، وازدادت قوة ، وجعلت تغتذي بمسام جسمها من فضلات تلك المياه الدهنية المنعقدة .

فحين وفى لها اثنا عشر شهرا ، اخرجت تلك الخدد منتصبة قائمة ، وتناولت مادتها منها من النبات ، مغتذية مما يصلح أن يكون غذاء للبشر :

كالتين والعنب وما اشبه ذلك من الفواكه مما هيأه لها المدبر تعالى وتقدست مقدرته .

وكانت قدرتها وتصرفها وجثتها في حالة ابن اربع سنين من مواليد البشر الذين جاءوا من طريق التناسل ، وانما كانت حالة المولودالابداعي أعظم ؛ لعظم ابويه : السماء والارض .

وقد تكون من صفو تلك المياه ذكران البشر ، ثم نشأ من فضله ماء الذكر بعد كماله انثى ، وكانت أختا له . وجرت بينهم المناكحة على حسب ماشرعه لهم صفوتهم من تزويج بعض منهم أخت الآخر » .

يلاحظ القارىء العربي هنا مدى استيعاب هذه الأسطورة ذات المنحى الباطني لعناصر ومعطيات الديانات السامية التي وصفت جميعها تقريبا ( وفي قوالب متنوعة ، تبعا للبيئات الثقافية التي نمت فيها ) اقتران السماء بالارض ، وشبهت المطر بالسائل المنوي ، وصولا الى طبيعة آدم الخنثوية والى تخطي مرحلة الرهاق ( Imceste ارتكاب المحرم ) والى ظاهرة تبادل النساء بين القبائل ، وهي كما نعلم تشكل في نظر علماء الاناسة المحدثين البنية الاجتماعية الاساسية التي أدت الى عرف المصاهرة من خارج القبيلة ( exogamie ) وتأسيس العلاقات الاجتماعية بين مختلف الشعوب البدائية .

## الهوامش والمراجع

(١) A. J. Wensinck , Tree and Bird as Cosmological synbols in Western Asia , Amsterdam , 1921 . Vol 22 , P. 15 .
Mircea Eliade , Traité d'histoire des Religions , Paris , Payothèque , 1974 . - P. 93 .

(٢) الفيثاغورية ، نسبة الى فيثاغوراس ، عالم الرياضيات اليوناني وصاحب نظرية مسارية تاملية ، والاورفية ، نسبة الى اورفيوس ونسب اليه مجموعة طقوس مسارية .

(٣) الشمانية Chamanisme ديانة منتشرة في آسيا الوسطى بوجه خاص ، والقوى الخفية .

(٤) التوراة ، « سفر التكوين » ، ٢٨/١٢ .

(٥) Asin Palacio , Escatologia musulmana P. 70 . Cité Par M. Eliade , Ebid ., P. 98 .



(٦) L'Evangile selon Saint Paul , II , Cor . , 12/2 .

(٧) M. Eliade , Le Yoga . Immortalité et liberté . Paris , Payot, 1972 . - P. 397 .

(٨) L'Epopée de Gilgamesh , XII, P. 155 .

(٩) E. P. Dhorme , Les Religions de Babylonie et d'Assyrie, Paris, Mana, II , 1945. - PP. 46 - 47 .

(١٠) Ibid, P. 68 .

(١١) René Dussaud , Les Religions des Hittites et des Hourrites des Phéniciens et des Syriens . Paris, Mana, III .

G. Gontenau : Manuel d'archéologie orientale. Paris . 1927 .

(١٢) James Frazer, The Worship of Nature . London, 1926 . - P. 111 sq.

(١٣) H. Trilles, Les Pygmées de la Forêt équatoriale. Paris, 1932. - P. 74 .

(١٤) Ibid. , P. 77 .

(١٥) Mircea Eliade, Traité d'histoire des Religions, PP. 48-49 .

(١٦) Hésiode , Théogonie , P. 126 sq. Trad. P. Mazon. le Belles

(١٧) Homére, Hymnes. « A la Terre » , I, sq. Trad. J. Humbert.

(١٨) Eschyle Choéphores , V. 127 - 128 .

(١٩) A. Dieterich, Mutter Erde Bezlin, 1925, P. 14 . Cité par Mircea Eliade, Traité ..., P. 214 - 215 .

(٢٠) B. Nyberg , Kind und Erd. Helsimki, 1931, P. 62. Cité par M. Eliade , P. 215 - 216 .

(٢١) A. Dieterich, Mutter Erde , P. 19 sq. Cité par M. Eliade, Id.

(٢٢) James Mooney , The Ghost, Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890 . Washington, 1896. P. 72 . Cité par M. Eliade .

(٢٣) James Frazer , Adonis, Trad. fi. P. 67 .

(٢٤) A. Dieterich , Mutter Erde , P. 214 . Cité par M. Eliade , P. 216 .

(٢٥) St. Augustin , De Civitam Dei , IV , 2 . el. M . Eliade , P. 217 .

(٢٦) A. Dieterich , Mutter Erde , P. 7. 9. Eliade , Id.

(٢٧) Berthel Nyberg, Kind und Erde , P. 31 . el. Eliade , Id .

(٢٨) Mircea Eliade , Traité d'histoire des religions, P. 215 .

(٢٩) H. J. Rose . Primitive Culture in Italy, London, 1926. P. 133.

(٣٠) M. Eliade , Traité ...., P. 215 .

(٣١) B. Nyberg , Kind und Erde , P. 133 .

(٣٢) Marie Delcourt , Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité Classique . Paris , 1938 . P. 64 .

(٣٣) Juvénal , Poésies , XV , P. 140 . Trad. Française Ed. de Belles Lettres . « Terra Clauditur infans » .

(٣٤) A. Dieterich , Mutter Erde . P. 22 .

(٣٥) James G. Frazer , Folkore in the old Testamant , London , 1918 . T. II, P. 33 .

(٣٦) A. Dieterich , P. 28 sq. ; et Nybery, P. 150 .

(٣٧) Aitareya Brahmâna , II , 6 , 13 . Cité par M. Eliade , Traité., P. 218 .

(٣٨) كانت شواهد المقابر القديمة تشير الى فرحة الانسان أن يدفن في أرضه أو في موطنه :

- Hie natus , hic situs est .



- Hicsitus est patriae .

(٣٩) Sophocles, Oedipe - Roi Prologue . Cité par Marie Delcourt Stérilités mystérieuses ..., P. 17 .

(٤٠) Hésiode , Les Travaux et les Jours , Trad. P. Mazon, les Belles lettres , PP. 225 - 237 .

(٤١) Eschyle , Sept Contre thèbes , V. 750 sq .

Cf. Sophocles , Oedipe - Roi , X. 1210 , ... et les Trachiniennes , V. 30 sq .

(٤٢) R. Briffault , the Mothers , London , 1927 . Vol. III , P. 55.

(٤٣) Lucien Lévy - Bruhl , l'Expérience mystique et les Aymboles chez les primitifs . Paris , 1938 . - P. 2540

(٤٤) Mircea Eliade , Traité ..., P. 222 .

B. Nyberg , Kind und Erde , 232 . Cité par Eliade P. 222 - (٤٥)
23 .

Atharva Veda , XIV , 2,14 . Cité par Mircea Eliade , (٤٦)
Traité ..., P. 223 .

(٤٧) وفي بعض اللغات الآسيوية تعني ذات اللفظة « المول وقضيب الذكر » ، وهذه المعادلة انتقلت الى الفنون التعبيرية واستمرت آثارها في الأدب الشعبي الاوروبي ، كما عند رابليه حين يعرف عضو التناسل « بالعضو الذي نسميه فلاح الطبيعة »

F. Rabelais , Gargantua , Livre II , chap . I .

R. Smith - Religion of the Semites , London , 1926 . PP. (٤٨)
108 , 536 , 537 .

L. London , Semitie mythology , London , 1927 P. 99 .

E. P. Dhorme , « La terre - Mère chez le Assyriens » .

J. G. Frazer , the Magic King , I , P. 469 sq. et P. 480 sq. (٤٩)

Homère , L'Odyssée , V , 125 . (٥٠)

J. G. Frazer , Spirits of the Corn , I P. 265 sq . (٥١)

Sahagun. Histoire générale des choses de la anouvelle (٥٢)
Espagne . Paris , 1880 , P. 49 sq. cl . aussi A. Loisy ,
Essai sur le sacrifice , PP. 237 , 238 .

J. G. Frazer , The Spirits of the Corn , I , P. 175 sq. , et (٥٣)
P. 201 sq.

Berhadaranaka - Upanishad , VI , 4 , 20 . (٥٤)

Ibid , VI , 4 , 21 . Cité par M. Eliade , Traité .., P. 345 . (٥٥)
Krappe , Mythologies Universelles, P. 370 .

Handy , Polynesian Religion , P. 12 . (٥٦)

W. Crooke , The Holi , P. 75 . (٥٧)

T. J. Arne , Le Suède et l'Orient , Trad. fr. Uppsala , 1964 . P. 216 . (٥٨)

Rohde , Psyche , trad. fr. , P. 366 . (٥٩)

James George Frazer , The Worshop of Nature . London , 1926 . P. 427 . (٦٠)

Ibid . , P. 427 - 428 . (٦١)

F. H. Cushing, Zuñi Folk Tales, New York, 1901. P. 409 Cité par M. Eliade . (٦٢)

Washington Matthews , « Mythes of gestion and parturition » , American Anthropologist , N. S. , IV , 1902 . PP. 737 - 742 . (٦٣)

(٦٤) الفتوحات المكية ، الجزء الثالث ، ص ٢٢٤ .

(٦٥) المرجع السابق ، ص ، جـ ٢/ص ٢٤١ ــ ٢٥٠ .

(٦٦) المرجع السابق ، جـ ١/ص ١٢٦ــ١٣٠ .



(٦٧) سورة الدهر /٥ــ٢١ « ان الابرار يشربون من كاس كان مزاجها كافورا .... ويطاف عليهم بانية من فضة واكواب كانت قواريرا .قوارير من فضة قدروها تقديرا ويسقون فيها كاسا كان مزاجها زنجبيلا . عينا فيها تسمى سلسبيلا .ويطوف عليهم ولدان مخلدون اذا رايتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا ... عاليهم ثياب سندس خضر واستبرق وحلوا اساور من فضة وسقاهم ربهم شرابا طهورا . » .

(٦٨) اليافعي : مختصر روض الرياحين ، البابي الحلبي ، القاهرة ، دون تاريخ . ص ٥٩ ــ ٦٠ .

(٦٩) يوسف إسماعيل النبهاني ، جامع كرامات الأولياء ، القاهرة ، المطبعة الميمنية، القاهرة ، المطبعة الميمنية ، ١٣٢٩ هـ .

(٧٠) د. مصطفى الجوزو : من الاساطير العربية ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠،ــ ٢١٦ص ٣٦ ــ ٣٧ .

(٧١) الثعلبي : قصص الانبياء ، المسمى عرائس المجالس ، القاهرة ، مكتبةالجمهورية العربية ، ١٣٥٦هـ ــ ١٩٣٦م . ص ــ٥ــ٧ .

(٧٢) علي بن الوليد ( ت سنة ٦١٢ هـ ) ، في منتخبات اسماعيلية ، دمشق ١٩٥٨، ص ١١٥ ــ ١٠٦ .

## مصادر ومراجع البحث الاساسية

1 - Mircea Eliade : le Yoga . Immortalité et liberté . Paris , Payot , 1932 .

2 - Mircea Eliade : Traité d'histoire des religions. Paris , Payot, 1978 .

3 - E. P. Dhorme : Les Religions de Babylonie et d'Assyrie , Paris , Mana , II , 1945 .

4 - René Dussaud : Les Religions des Hittites et des Hourrites, des Phéniciens et des Syriens - Paris , Mana , III , 1956 .

5 - Marie Delcourt : Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'Antiquité classique . Paris , 1938 .

6 - James Frazer : Folktale in the old testament. London , 1918 , T. I. II.

7 - Lucien Lévy - Bruhl : L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs . Paris , 1938 .



## المصادر والمراجع العربية

١ ابن منظور ( جمال الدين ، ٦٣٣ ـ ٧١١هـ ) :
لسان العرب ـ بيروت ، ١٩٥٥ .

٢ الثعلبي ( أبو اسحاق ، ت ٤٢٧هـ ) : قصص الانبياء المسمى عرائس المجالس، القاهرة ، ١٩٣٧ .

٣ د . مصطفى الجوزو : من الاساطير العربية والخرافات ، دار الطليعة بيروت ،ط ثانية . ١٩٨٠ .

٤ القزويني ( زكريا بن محمد بن محمود ، ٦٠٠ ـ ٦٨٢هـ ) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات . دار الآفاق الجديدة . بيروت ، ط ثالثة ١٩٧٨ .

٥ اليافعي : مختصر روض الرياحين ، البابي الحلبي ، القاهرة . دون تاريخ .

٦ علي بن الوليد ( ت ٦١٢هـ ) . منتخبات اسماعيلية ، دمشق ١٩٥٨ .

٧ د. سعاد الحكيم : المعجم الصوفي . دندرة ، بيروت ١٩٨١ .

# مدخل إلى[١] العطالة والتجاوز

أحمد حيدر



تنبثق الفلسفة من التساؤل ، فهي موقف فلسفي اكثر منها معرفة منجزة ، وهي لا تعرف الاكتمال او الانجاز لانها التساؤل الدائم عن النقص في الوجود ، وذلكم هو الموقف الميتافيزيقي ، فالميتافيزيقا ليست ان نصوغ المذاهب ، لان المذاهب المصوغة الجاهزة والمكتملة ليست سوى ايديولوجيات .

ان الميتافيزيقا هي ان نظل في موقف التساؤل ، ان نحتفظ بيقظتنا وانتباهنا وان تظل عيوننا مفتوحة على الصدوع التي تمزق وحدة الوجود الانساني ، الماهية الكلية للانسان .

هكذا يبدو الحس الفلسفي حسا اخلاقيا في صميمه ، فالتساؤل ينطلق من الانسان ويعود اليه ، ان الفلسفة هي دوما انتروبولوجية ( انسانية ) . ليس امام التساؤل الفلسفي مناطق محرمة او اي ( تابو ) لا يجوز بحثه ، ان التساؤل يعمل مبضعه في جميع المعطيات ، انظمة وفلسفات حسنة السمعة ، وذلك لسبب بسيط : هو ان الوجود في صيرورة ، والصيرورة تركم المعطيات التي تطمس الماهية الانسانية وتؤدي الى الانخلاع الذي يوقظ التساؤل على شكل حس نقدي . ان الحس الفلسفي ينطلق من الحس النقدي وهذا بدوره ينطلق من الشعور بالسالب .

•

ولا ينبغي ان يحملنا هذا على الظن بأن التساؤل ينطلق من وراء هذا العالم كما يفهم البعض من لفظة ميتافيزيقا ، ان التساؤل ينطلق من صدوع هذا العالم كما اسلفت وهو يحاول الفهم انطلاقا من المعطيات : انطلاقا من تجربة الوجود الانساني ، ولكن دون ان يجعل نفسه في خدمة هذه المعطيات او تبريرها وانما بان يضع وجودها موضع الشك والارتياب ، ان التساؤل هو تعليق الحكم ووضع العالم بين قوسين ريثما يبت العقل في المسالة . .



ان الميتافيزيقا هي الذهاب الى ما وراء المباشر ومن هنا اخذت اسمها ، ولكن هذا الذهاب ليس ضربا من الدهشة او الفضول ولكنه ينطلق من السالب الذي يعايشنا في حياتنا اليومية ، ولما كانت معاناة السالب ضربا من الانفعال المباشر ، من الشعور بعدم الرضى والمرارة ، فان الفلسفة تتجاوز الانفعال للبحث عن اسبابه الاولى ، تفلق القشرة الانفعالية لتصل الى النواة العقلية . . ذلك هو اسلوبها او منهجها اما محركها او دافعها فهو هذا الشعور بالسالب الذي يبعث على التساؤل الاخلاقي ، لان هذا التساؤل هو الذي يؤدي بنا الى محاولة التعرف على الماهية الكلية للانسان . ان الفلسفة هي — كما اسلفت — انتربولوجية دوما ، انطلاق من الانسان . من مأساته ، من ضروب انخلاعه ثم اعادة صياغة عالمه من اجل صيانة ماهيته .

لقد ساءت سمعة الميتافيزيقا في العصر الحديث واصبح اسمها سبة تزري بصاحبها وما ذلك الا لان انسان العصر اصبح يصنع من قبل اجهزة جعلته ينكر ذاته لانها جعلته احد معطيات العصر الساكنة التي تؤلف لبنات الامان والاطمئنان لهذه الاجهزة المريبة التي استطاعت ان تلصق بالميتافيزيقا وصمة الغيبية والذهاب الى ما وراء العالم .. وهذه النزعة المناقضة للميتافيزيقا والتي تلقي بظلها الكثيف على عصرنا ليست سوى نزعة العطالة التي نتكلم عليها والتي تحمل البشر على تشييء بعضهم بعضا وذلك بحظر التساؤل لديهم واغلاق باب النظر دونهم لكي يحال بينهم وبين أن يكونوا كائنات عارفة وبالتالي مريدة وفاعلة ، وبذلك تحمي العطالة عالم التهدئة والسكون وتصونه من التغير ومبادرات الاخرين الحبلى بالمفاجآت اللامتوقعة التي تزرع القلق والقلقلة في عالم العطالة .

لقد ارتدت العطالة في صراعها ضد الميتافيزيقا اردية مختلفة :

في الماضي ارتمت في حضن الدين ووصفت غريمتها الميتافيزيقا بالهرطقة وهي اليوم تحتمي بالوضعية حينا وتصف غريمتها بالغيبية والسحر .



واحيانا تحتمي بالنظرية الماركسية وتصف غريمتها بالتحريفية . انها تقف دوما ضمن اسوار الايديولوجيا السائدة وتقذف بالتهم كل من يحاول اقتحام هذه الاسوار ، ان العطالة هي نزعة المحافظة نفسها .

ولكن انسام الميتافيزيقا تهب من وراء حدود عالم العطالة لكي تصدعها بالتساؤل والارتياب وبذلك تمهد الطريق امام النظرية التي تعيد بناء العالم على صورة اكثر عقلانية ..

ان نقاط الانعطاف في خط الصيرورة تتصف بازدهار الفلسفة ، واللحظات الحاسمة في التاريخ هي لحظات التساؤل الميتافيزيقي ،ويصدق هذا على عصرنا نفسه فالماركسية التي يضعها البعض على النقيض من الميتافيزيقا تكمن عظمتها في التساؤل والنقد ، ان قيمتها فيما تنفي

اكثر منها فيما تثبت ، وفي اشاعة الارتياب في العالم القائم فعلا اكثر منها في الصورة التي قدمتها عن عالم الغد والتي ربما احتاجت لتعديلات كثيرة .

ان التساؤل ينتهي بوعي الصدع او المسافة بين ماهية الانسان ووجوده : بين ما هو عليه وما يجب ان يكون عليه . والوجوب هنا ليس اضافة القيم الى الوجود كما تبدو الاخلاق في التصور الشعبي ولكنه وضع وجودي ( اونطولوجي ) ارقى . ان الوجوب هو تحقيق الوجود الحقيقي . تحقيق الماهية الانسانية .

التساؤل يؤهلنا لالتقاط حدس اساسي عن طبيعة الوجود وهذا الحدس غالبا من طبيعة ديالكتيكية ( شوبنهاور . هيجل ، برغسون . ماركس . . . )



ونعني بالحدس هنا امتلاك مبدأ اساسي من مبادىء الوجود بامتلاك فكرة عنه ، فالحدس هو اول مرحلة عقلية لان الكشف عن الفكرة في قلب الانفعال كما نزيح القشرة لنقبض على الثمرة فالحدس اذن من طبيعة العقل وليس من طبيعة الانفعال كما ذهب برغسون مثلا .

هذا المبدأ الاساسي الذي نلتقطه يؤهلنا لاعادة صياغة الوجود ضمن اطر النظرية ــ ولا نعني بالنظرية هنا مجرد صورة عن الوجود القائم فعلا . معرفة تاتي بعد الحادثة هي انعكاس لهذه الحادثة في الذهن كما ذهب هيجل مثلا وكما يفهم البعض من الفلسفة بانها صورة وصفية للوجود . .

اننا بهذا الفهم نجرد النظرية من معناها الحقيقي ، من كونها نظرة الى الامام تنير درب الممارسة ، من كونها رؤية جديدة للعالم نرتب في ضوئها مواقفنا منه ومسالكنا خلاله . .

النظرية هي الرؤية التي تقود الافعال وهي مؤسسة على الحدس الذي ليس سوى الصورة الهيكلية المجردة التي نمتلكها عن بنية الوجود ؛ فالفلسفة على هذا النحو حدس تتأسس عليه رؤيا جديدة ؛ على ان نفهم الرؤيا فهما عقليا خالصا مطهرا من العناصر الصوفية والانفعالية .

على هذا النحو يكون الحدس من طبيعة وجودية ( اونطولوجية ) لانه تعبير عن بنية وجودية معينة وتكون الرؤيا من طبيعة اخلاقية لانها توضح لنا المسالك الوجودية فهي على هذا النحو من طبيعة وجوبية وقيمة . ان كل فلسفة ، ولو لم تبن اخلاقا خاصة بها ، وحتى لو لم ترد كلمة الاخلاق في قاموسها ،فهي تتضمن اخلاقا لانها تعكس موقفا ، فالممارسة على هذا النحو ليست خاصة بالماركسية وحدها ولكنها خاصية جميع الفلسفات ، وانما تتفوق الماركسية بانها فهمت الممارسة على وجهها الصحيح ان فاعلها النحن وليس الانا ، المجتمع وليس الفرد وعندمايمارس الفرد فبصفته ( فردا _ نحن ) وليس بصفته أنا معزولا ، بصفته حامل البنية الثقافية لمجتمعه التي تتجلى على شكل منظومة قيم ..



النظرية تحمل مشروعا في الممارسة اذن ، تحمل تخطيطا للمنحنى الذي ينبغي على الحياة الانسانية ان تسلكه ومهمة الممارسة تحقيق النظرية وذلك بنقل الوجود من وضع الانخلاع الى وضع تحقق الماهية ويكون ذلك في ضوء النظرية ذاتها ، لانها ، ببيانها المسافة بين الوجود الضائع والوجود الحقيقي تنير لنا المسالك التي ينبغي على الممارسة ان تسلكها او تبين لنا استراتيجية العمل كما يقال اليوم .

ليس الانسان عضوية خام تسلك وفق عفويتها الخاصة ولكن استجاباته وسبل سلوكه تمر من خلال الاقنية التي صنعتها منظومته الفكرية ، هذه المنظومة التي تكون صريحة حينا ، لها شكل النظام الفلسفي ، وضمنيته حينا آخر بحيث لا تتجلى الفكرة لصاحبها لانها مغلفة بالانفعال الذي ينعكس وحده في الشعور .

ان الانسان بنية مركبة من الطبيعة والثقافة ، ووجود الطبيعة الخام معزولة عن الثقافة بالنسبة للانسان ليس الا شكلا من اشكال التجريد ، فما من جماعة انسانية حتى الجماعات البدائية . الا وعاشت في ظل تصور ما عن العالم اخذ شكل الاسطورة بالنسبة للبدائيين والحضارات الاولى وتنبثق عن هذا التصور في العادة لوحة قيم تتجلى في جملة من الاوامر والنواهي وتنظم سلوك افراد الجماعة لانها صنعت لانظمتها العضوية اقنية وسدودا منبثقة عن نظامها الثقافي الذي تحيا في ظله .

ان العقلية قبل المنطقية التي تكلم عليها ( ليفي بروهل ) ــان وجدتــ لا تعني ان الجماعات البدائية لا تملك منظومة فكرية ، وانمـا تعني ان المنظومات الفكرية التي يعيش البدائيون في ظلها تغاير منطقنا واسلوبنا في التفكير نحن الذين ارتضينا لانفسنا منطق اليونان وحكمتهم .



والشكل الطبيعي الذي تاخذه هذه البنية هو ان تحكم الثقافةالطبيعة وتخضعها لنظامها ، وفي هذه الحال نحن نقاوم الوضع الطبيعي للعضوية، نقاوم عفويتها ونقمع الطبيعة ونحدها بنظام ثقافي هو النظرية الفلسفية التي تتجلى ــ كما اسلفنا ــ على شكل نظام من القيم يحكم صيرورة الوجود الانساني ، وتلكم هي لحظة الحضارة ، لحظة مقاومة عضوية الحياة واخضاعها لنظام القيم ، لحظة تجاوز النظام الطبيعي للوجود .

ويمكننا ان نعبر عن هذا الوضع بالمعادلة التالية :

ثقافة ــ طبيعة = تجاوز ( حضارة ) .

تلكم هي لحظات سيادة النظرية وهي اللحظات التي تعقب التساؤل والقلق وتعاصر الثورة التي استضاءت بنور هذه النظرية ، وتتميز هذه اللحظات بالنزوع نحو الكلية والشمول ، نحو توحيد البشر بأديان عقلية كما فعلت الثورة الفرنسية وبدرجة اعظم الثورة الروسية .

ولكن مادامت لحظة التجاوز تعني الباس الطبيعة نظاما من القيم يؤلف ارغاما وقسرا لها على ان تأخذ مجرى القيم ، بدل ان تتشعب في مجار جزئية ومخصوصة تؤدي اليها عفوية الحياة نفسها ، أقول مادامت الحضارة تؤلف قسرا لسيرورة الحياة العفوية فينبغي ان ننتظر عودة الطبيعة الى المجاري العفوية ، الى المجاري الجزئية والمخصوصة التي تعاكس في الاتجاه نزعة الكلية والشمول .

ان الانحلال يبدأ بانبثاق الجزء ضد الكل ويكون ذلك بفصام يحفر صدعا بين الحياة والنظرية بحيث تستقل الحياة في مجاريها العفوية ، الجزئية والخاصة ، عن النظرية التي تلهث في هذه الحال خلف الممارسات اللاعقلانية بدل ان كانت تحكم قيادها في اللحظة الثورية السابقة وتصبح وظيفة النظرية ان تبرر وتغطي هذه الممارسات اللاعقلانية .



ان محاولة التبرير هذه : محاولة تغطية اللاعقلاني بالعقلاني لتنهض دليلا على ضرورة البنية العقلانية للوجود [illegible] ان الانسان عندما ينفصل عن هذه البنية فانه يموه نفسه بها .

في هذه الحال تحكم الطبيعة الثقافة وتجعلها في خدمتها والثقافة في هذا الوضع ليست نظاما من القيم يحكم الممارسة كما في الوضع السابق ولكنها تقنية حياة لاجزاء انسانية انعزلت عن جسم الكل واخذت تعمل على نشر نظامها الخاص على هذا الكل وحصره ضمن [illegible] وتلكم هي الصيرورة المطالبة وذلكم هو الوضع العفوي [illegible] لان العفوية الطبيعية للانسان تحمله على ان يكون وجوده [illegible] وهذا الاتجاه هو الذي يحمله على ان يعمل على تشييء [illegible] على امتداده الذاتي ، وهذا ما يفسر لنا وجود الشر في العالم دون [illegible] الى اية نزعة او ارادة شريرة لتفسيره اذ ان محض الصيرورة [illegible] للانسان تؤدي اليه .

ذلكم هو الوضع العفوي للطبيعة : ان تنفصل عن النظرية وتستقل في حياة خاصة ، حياة الاجزاء المتعارضة التي لا تنظمها اية كلية ونحن ندعو هذا الوضع عطالة ومعادلتها كما يلي :

طبيعة ـ ثقافة = عطالة .

ولكن هل يعني تقدم الطبيعة على الثقافة في هذه المعادلة ان الطبيعة تعمل دون أي نظام ثقافي اي تعمل كعضوية خام لا تشوبها اية فكرة ؟

والواقع ان العضوية الخام لا وجود لها حتى على المستوى الحيواني: ان عضوية الحيوان لا تعمل وفق نظامها العفوي لان هذا النظام تعدله الخبرات المكتسبة كالاقترانات الشرطية مثلا .. ان الحيوان ذو بنية سيكولوجية يدرسها علم نفس الحيوان وهي التي تحكم سلوكه .

ان انسان العطالة محكوم ايضا ببنية سيكولوجية تتألف من الاقترانات الشرطية التي تبدو بشكل انفعالات مثل الاطمئنان والخوف والشعور بالامن او انعدامه الخ .. وهناك ايضا الافكار والنظريات التي كانت مناسبة في الماضي والتي اقترنت في نفوس اصحابها بالراحة والامان الخ ..



ولكن التشريطات والانفعالات ليست سوى افكار تتجلى على شكل مواقف واتجاهات ولذلك كانت مادة البنية السيكولوجية افكارا كلها ، شأنها شأن النظرية ، ولكنها افكار ضمنية لا تنعكس في الشعور الا على هيئة الانفعالات الموجبة والسالبة ، وهي غير متماسكة فلا تنظمها اية وحدة او اتساق منطقي وذات صفة قطعية ومطلقة فهي لا تقبل النقاش..

بعبارة واحدة : هي افكار بعيدة عن العقلانية ومتشبثة بلا عقلانيتها فهي ترفض أي تحليل منطقي او عقلاني .

البنية السيكولوجية تؤلف منطقة الايمان من النفس الانسانية ولا نعني الايمان الديني وحده ، لان الايمان امتداده الحياة في العقل ، فلكي

تعمل يجب ان ينتفي التردد ، ولكي ينتفي التردد ينبغي ايقاف التساؤل والارتياب في الحقائق التي بين ايدينا ، ومن اجل هذا كله ينبغي ان نرى حقيقتنا على انها المطلق .

الايمان اللامعقول هو الذي ينظم البنية السيكولوجية مقابل معقولية المنطق التي تنظم النظرية ، ولما كان من طبيعة العقل ان ينقد نفسه ويعيد النظر في بنيته ذاتها في حين يرفض الايمان كل اعادة نظر ، لما كان الامر كذلك ادركنا مدى تماسك البنية السيكولوجية وصلابتها وشدة مقاومتها لكل تغيير ومن هنا ياتي خطرها .

هكذا نصل الى ان الطبيعة هي مركب السيكولوجيا والطبيعة الفيزيقية للانسان ونحن نسمي هذا المركب سيكوفيزيقا وبذلك تصبح المعادلة السابقة كما يلي :



سيكوفيزيقا ـ ثقافة = مطالة .

هذه البنية السيكوفيزيقية هي التي تضع النظرية في خدمتها وتعبرها اهم خصائصها : الايمان اللامعقول ، تبرير حياة اصحابها على حساب المعقولية الكلية ... ولذلك كانت النظرية في هذه الحال ذات صفة براجماتية لانها امتداد مباشر لغريزة الحياة . باختصار : هنا تصبح النظرية ايديولوجيا لان جذورها مغروسة في البنية السيكولوجية اللامعقولة وليس في التساؤل العقلاني .

النظرية هنا استحالت ايديولوجيا لانها معرفة من اجل حياة الجزء ، شبكة من المفاهيم المقيدة بالضرورات العلمية ، فهي لا تطرح من الاسئلة الا ما يقتضيه الوضع الراهن ، انها معرفة لا ترى اكثر من اللازم ولذلك فهي تطمس الزوايا التي تشوش الممارسة الراهنة لان عليها تبرير هذه الممارسة . وعلى هذا تصبح المعادلة السابقة كما يلي .

سيكوفيزيقا × ايديولوجيا = عطالة .

وقد وضعنا اشارة الضرب لان الايديولوجيا هنا امتداد البنية السيكولوجية للانسان .

ولكن في حالات اخرى تتجلى الايديولوجيا على هيئة الانخلاع ، كما يرى ماركس ، فهي تجمل قبح السيكولوجيا وتغطي لامعقوليتها ولذلك كانت في كثير من الحالات عكسا وانقلابا ظاهريا عليها ، فالتعصب السيكولوجي مثلا تعكسه الايديولوجيا نزعة انسانية مفرطة ، والاستسلام تسليما بالقوانين العلمية .

هنا نلمس سوء النية : ان الايديولوجيا في هذه واعية بذاتها وبدورها ولذلك كانت صلتها بصاحبها غير عضوية على العكس من الحالة السابقة ، ونستطيع ان نرمز لهذه الحالة الجديدة بالشكل التالي :

سيكوفيزيقا + ايديولوجيا = عطالة .



ان اشارة الزائد تشير الى الصفة الاصطلاحية للايديولوجيا على العكس من اشارة الضرب في الشكل السابق .

نعود الآن الى معادلة التجاوز التي رمزنا لها بما يلي :

ثقافة ـ طبيعة = تجاوز ( حضارة ) .

الثقافة في الحال هي نظرية والطبيعة هي سيكوفيزيقا وهكذا تصبح المعادلة :

نظرية ـ سيكوفيزيقا = تجاوز ( حضارة ) .

ولكن مادمنا امام نظرية وسيكولوجيا فان هذا يعني عدم انسجام الشخصية تماما لانها تحمل بنيتين ثقافيتين لا يمكن التوفيق بينهما تماما :

البنية النظرية والبنية السيكولوجية ، وتصل الشخصية الى الانسجام عندما تخرج بنيتها السيكولوجية من الظل ، من وضع الكمون،وتستخرج افكار هذه البنية من خلال الاغلفة الانفعالية ثم تعيد تنظيم هذه الافكار تنظيما منطقيا معقولا بحيث تصبح صيغة نظرية وهنا تصبح المعادلة كما يلي :

نظرية ـ فيزيقا = تجاوز ( حضارة ) .

ولكن هذا الوضع مثالي طمح اليه الفلاسفة العقليون خصوصا ديكارت وسبينوزا . . ففي هذه الحالة تمتص النظرية السيكولوجيا وتحيلها الى نظامها وتسيطر المعقولية على اللامعقولية . .

ان من شأن النظرية أن تمتص السيكولوجيا لكي تصبح فعالة ، ومادام النظام السيكولوجي مستقلا فنحن امام الاوضاع العطالية التي سبق ذكرها . ان مهمة الانظمة الثقافية كلها ( التربوية ، السياسية .). ان تعمل على امتصاص السيكولوجيات اللامعقولية من قبل البنى الفكرية ، ان السعي نحو الحضارة ليس سوى هذه المهمة بالذات لان هذه المعادلة المثالية هي معيار التقدم محك الحضارة .



تتميز الايديولوجيا عن النظرية ـ اذن ـ في ان الاولى محكومة بالبنية السيكولوجية وخاضعة لاحكامها ، في حين ان النظرية تحكم البنية السيكولوجية وتعمل على تفكيك ارتباطاتها اللامعقولية ودفعها في طريق المعقولية .

وتتميز عنها ثانيا في ان النظرية تظل على صلة بالتساؤل تتغذى من معينه بان تراجع نفسها باستمرار في ضوئه ، فهي نظام مفتوح يجدد نفسه باستمرار في حين ان الايديولوجيا نظام مغلق ، منقطع الصلة بالتساؤل محصن بأسوار التعصب .

ان التساؤل هو الذي يعيد عقلنة النظرية باستمرار ويحول دون تشكل المركبات اللامعقولة ضمنها .

وتتميز عنها ثالثا في أن الايديولوجيا ، ولو ارتدت طابع الشمول ، فانها دوما في خدمة جماعة جزئية ، معزولة عن جسم الانسانية الكلية وذلك لانها في خدمة بنية سيكولوجية معينة شكلتها شروط حياة خاصة ؛ ومادامت على هذا النحو من العزلة فهي تنزع الى التمدد على حساب الغير ، على حساب باقي الانسانية ، شأن كل حياة لاعقلانية ، ان الجزء هنا يرفع نفسه الى مرتبة الكل .. في حين ان النظرية تعمل في الاتجاه المغاير ، اتجاه التوحيد ، فهي تحمل اصحابها على ان يعتبروا انفسهم جزءا من كل يتجاوزهم .

ان الممارسة الشمولية او الخاصة هي معيار التمييز بين النظرية والايديولوجيا ؛ هذا ولا ينبغي ان نخلط بين التنسيق بين الوحدات الانسانية الذي تقتضيه الممارسة الشمولية ، وبين تمدد الجزء على حساب الكل الذي تموهه ايديولوجيا مازالت تزعم لنفسها صفة الشمول .



هذه اللحظات الثلاث : التساؤل ، النظرية ، الايديولوجيا تتعاقب على التوالي في سياق الصيرورة ، ليس كلحظات عقلية على الطريقة الهيجلية ، ولكنها لحظات عقلية – واقعية تمليها المعطيات الموضوعية التي تتراكم في طريق الصيرورة :

لحظة التساؤل تنطلق من حضيض الانخلاع الانساني لكي تتبلور في نظرية تضيء صورة العالم الجديد امام الممارسة التي تصنعه ، ولكن العطالة هي الوضع الطبيعي للوجود والصورة العفوية للصيرورة ، فما أن يتراخى الجهد الثوري حتى تتولى هذه العطالة زمام الصيرورة التاريخية وتقودها في شعابها اللا عقلانيـة .

التساؤل هو الذي يغذي النظرية ، أما الايديولوجية فليست سوى انحطاط هذه النظرية وتفسخها نتيجة تراخي الجهد الاخلاقي الذي يتحلل مفسحا المجال للعطالة التي تحتمي خلف الايديولوجيـا .

هذا التحليل ينأى بنا عن كل نظرة تبارك الصيرورة العفوية للوجـود وترى الحضـارة ثمرة للتطور .. كلا ان الحضـارة ثمرة الجهد الذي يقاوم عفوية الحياة ليرقى بالانسان من حضيض الانخلاع الى الوضع العقلاني ؛ ان خط ذروة الصيرورة ما ينى يرسم ذروة بعد حضيض لينحدر نحـو حضيض جديد وهكذا .. فما من ذروة نهائية ، ولكن ينبغي ان يحملنا هذا على الظن بأن العملية التاريخية تكرر نفسها الى ما لا نهاية ، بعملية سيزيفية ، لا تأتي بجديد ، لان هذا مخالف لروح الديالكتيك : ان كل ذروة أرقى من سابقتها لان كل نظرية تؤلف اقترابا اكثر من الحقيقة . ان خط الصيرورة ليس دائرة تتكرر الى ما لا نهاية ولكنه حلزون صاعد بارتقاء ... ولكن هذا ايضا لا ينبغي ان يحملنا على التفاؤل والسقوط في الطوباوية فنتصور ان للتاريخ غاية كلية لا بد له من بلوغها .

ان الارتقاء لا يعني سوى ان امكانات تجاوز العطالة ، مـن افكار وادوات ، تنمو وتتزايد بين يدي الانسان . ولكن قد يحدث ، لسـبب عطالي الا يستعمل البشر هذه الامكانات . ان العطالة رفيق ظل دائـم لنا وهي تنتظر دوما مثل شيطان الغواية لتقودنا في مجاريها السهلة .



أخيرا ان العلاقة بين هذه اللحظات الثلاث هي علاقة جدلية تزداد حدتها وتبلغ وضوحها عندما نقابل التساؤل بالايديولوجيا ولنوضـح القول : من اجل ان تكون النظرية فعالة وناجحة ، ينبغي ان يحملها محمل المطلق ، محمل الحقيقة التامة والمكتملة ، اي ان نجعل منها اسطورة انسانية . وهذا يؤدي الى الانفصال عن اللحظة البدئية ، لحظة التساؤل ولعنها ووصمها بالتحريفية ، وذلك لان التساؤل يقاوم نزعـة الاطلاق والاعتقادية ووضع كل نظرية في موضع النسبي .

التساؤل هو الاقامة على فجوات الوجود الانساني ، على الصدوع ومناطق الخطر يوجه منها الاتهام الى كل نظرية تزرع الاطمئنان في نفوس البشـر ..

ولكن الاطمئنان شرط ضروري لكي يمضي الناس في بناء حياتهم ، والاطمئنان ثمرة الايمان وهذا كله متناقض مع التساؤل ، فنحن هنا امام تناقض جدلي حاد بين حدي التساؤل والايمان ، فكل مـن الحدين ينفي الاخر ويقتضيه في الوقت نفسه فالعلاقة هنا هي علاقة تناف وتكامل وذلك هو معنى الجدل . ان العلاقة الجدلية تقتضي التركيب دومـا ، والتركيب لا تأتي به الصيرورة العفوية ولكنه جهد البشر انفسهم مـن اجل تجاوز وضع التمزق . وضع التقلب على قرني الاحراج كما يقال في المنطق .. والتركيب المقترح هنا ، في نظري هو ان نحمل كل نظريـة على محمل النسبي وان نترك باب النظـر والتسـاؤل مفتوحا علـى المستقبل . أن نتحرك ضمن اطار معارفنا الحالية دون ان نحملها محمل المطلق . دون ان نوصد الابواب ضد الاسئلة وضروب الارتياب ونستسلم للاعتقادية مدافعين عن انفسنا بوصم الاخرين . فهذا الموقف هو نفسـه الذي يدعو للارتياب .



وهذه النسبية التي نسبغها على النظريات تختلف عـن النسبية السوفسطائية . فهي لا تؤدي الى القول بان لكل عصر حقيقته كما يقـال عن الافراد مثلا وبذلك تستوي حقائق العصور في حظها من الحقيقة .. كلا ليس الامر كذلك لان هذا الاعتبار مناف لروح الجدل الذي يؤدي في كل لحظة تقدما على سابقتها . تقدما لا يمكن النكوص عنه . لان كـل لحظة تحتوي سوابقها جميعا . والايديولوجيات على هذا النحو تؤلف مراحل على طريق الحقيقة ، لان كل ايديولوجيا هي في الوقت نفسه تعبير عن عصرها وتبرير له من جهة واضافة جديدة الى المعرفة الانسانية مـن جهة أخرى .

ان الايديولوجيات القائمة هي مكاسب لا يمكن التخلي عنها وتاريـخ الفلسفة لا ينقض بل يتتابع وعلى هذا لا يمكن أن ننكص من المادية الـى الروحانية مثـلا .

° أما وصمة التحريفية فتؤلف ادانة لمن يطلقها لانها تعبير عن افتقاره الى النظرة التاريخية والروح الجدلي .. انها تنطلق من مواقع الاعتقادية

واغلاق الذهن ، من مواقع تأبيد اللحظة الراهنة وحملها محمل المطلق وكل هذا نابع من نزعة العطالة .

ان الصيرورة ما تني تركم المعطيات التي تؤدي الى المزيد من الانخلاع، او الى الانخلاعات الجديدة التي تحمل على التساؤل واعادة النظر ، فالذين يغلقون باب التساؤل واعادة النظر هم الذين يعيشون في عالم سكوني لا تعتريه الصيرورة وان اكثروا من ترداد الفاظ الجدل والديالكتيك .

ان اعادة النظر هي لحظة اصلية مـن لحظات الصيرورة . لحظـة التساؤل التي تسبق النظرية ولذلك كانت لحظة ضرورية في سـياق الصيرورة ، هكذا تؤلف بين حدود التساؤل والنظرية والايديولوجيا برؤيتها لحظات تتعاقب في سياق الصيرورة :

الاولى لحظة النفي ، لانها لحظة الشعور بالسالب وتلمس مسالك جديدة تمحو الانخلاع القائم ولذلك فهي لا تعرف الاحكام الناجزة .



واما الثانية فهي لحظة اكتمال النظرية وامتدادها في ممارسة واقعية لكي تصبح ايديولوجيا بعد ذلك .

علينا ان نربي انفسنا ونروضها على احتمال هذا التركيب ، على ان نتحرك في ضوء نظرية نعلم سلفا انها ستصبح ايديولوجيا تنتظر التعديل واعادة النظر ثم الذوبان في نظرية جديدة ، في صيغة جديدة .. فذلك هو الخلق او الروح الجدلي الذي يحررنا من بقايا الاعتقادية والايمان الحيواني ، بقايا المناخ المتعصب الذي يغلف نفسه بمفاهيم معاصرة .

ان الجدل ليس شعارات نطلقها ولكنه بالاحرى موقف فكري ، انـه الحس التاريخي الذي يجعل منا نوابض الصيرورة ، وليس العقبات او الاثقال التي تعيق سيرورتها .

* * *

# مشكلة الفن في فلسفة الحياة

يوري دافيدوف

ترجمة : نوفل نيوف



ان نيتشه ، الذي جمع في « رواياته الذهنية » ( و « ملاحمه الذهنية » ) ، قصديات Interntions ارتور شوبنهاور والموسيقار والكاتب المسرحي والشاعر ريشارد فاغنر ، قد ارسى عمق اسس فلسفة الحياة ، اسس ذلك المزاج العقلي الذي اندفق ، منذ اواخر القرن التاسع عشر ، سيلا « ديونسيا » عارما في الثقافة الغربية .

---

* هذه المقالة فصل من كتاب « العلاقة بين الفن والفلسفة » ، وقد راجع ترجمته الى العربية الدكتور توفيق ابراهيم سلوم .

لقد رسم تلك « الحلقة السحرية » . التي قلما تجاوزهـا فكر الفلاسفة . الذي تطور ضمن اطار هذا المزاج . ومع ذلك فان التطور الفلسفي اعطى ثماره الجديدة على هذه التربة . التي حرثهـا مؤلف « ارادة السلطة » بدرجة من العمق جعلتها تمس مشكلات الفن ايضا . وهذا ما يجعل من الضروري دراسة الطريقة ، التي حلت بها مشكلة العلاقة بين الفن والفلسفة على ايدي مفكرين ، يعتبرون ، بمعنى ما ، مقلدين لنيتشه ( بعضهم باستقامة ، وآخرون بطريقة ملتوية ) او الذين ساروا في طريق اختطه شوبنهاور ، كما هو الامر بالنسبة لبرغسون .

وبمقدار ما كانت « فلسفة الحياة » تشق طريقها وترسخ مواقعها في الوعي الاجتماعي لدى المثقفين الاوروبيين ( وليس الاوروبيين وحسب ) ، كانت تتغير الصبغة الانفعالية للمفهوم الاساسي في هذه الفلسفة : مفهوم « الحياة » وعلاقته بالثالوث التقليدي **« الحق ، الخير ، الجمال »** . ومع تغير هذه العلاقة كانت تتبدل ايضا اساليب التأسيس الفلسفي لـ « واقعة » وجود الفن ( والجمال ) في العالم .



وكما نذكر ، لم يكن ، لدى شوبنهاور ، بعد ، مفهوم « الحياة » في الشكل ، الذي ترسخ من خلاله في الوعي الفلسفي أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . لذا كان يفضل الحديث عن الارادة ، رغم أنه كان يفسرها بانها ارادة الحياة . ان الارادة عنده ذات صفة سلبية محضة : عبثية ، لا اخلاقية وقبيحة .. الخ . والموقف السلبي الذي اتخذه من هذا المبدأ « الكوني » لا يدع مجالا للشك . وكان شوبنهاور يرى أن رسالة الناس الحقيقيين ، اي « النابغين » ، من فلاسفة وفنانين ، انما تكمن في « الانحراف » عن الخط الذي قدرته الارادة ، وذلك بالاختباء عنها في مملكة المثل الاعلى ، في مملكة **الحق والخير والجمال** .

غير أنه منذ نيتشه ، الذي احس بوهمية هذه « المملكة » في عالم تسيطر عليه الارادة ، تغيرت العلاقة بهذه الارادة تغيرا جوهريا . فهي تجتذبه ، على الرغم من كل عبثيتها ولا أخلاقيتها وقبحها . لقد اجتذبته

من ناحية جمالية صرفة . مثلما تجتذب **القوة** أحيانا انسانا ضعيفا . ان **الارادة** ، التي تكشفت له « ارادة للسلطة » . قد تبدت امامه في صورة سيزار بورجيا ، في صورة لا تخلو من الوقار . ان موقف نيتشه من الارادة ، التي تبدت أمامه في هذه الصورة ، لم يكن له الا ان يكون موقفا مزدوجا ( متعدد المعاني ، كما يحلو لانصار التحليل النفسي ان يسموه ) : انها تجتذبه اليها وتنفره منها . ولئن كان قد تعشقها ، اخيرا ، فقد تعشقها « مكرها ... لا بطل » .

حتى ولو كانت نظرة نيتشه الى هذه الارادة ايجابية . فانها لم تكن هائثة ، بل مأساوية . لم يكن فيها ايجابي الا صبغتها الجمالية التي جاءت وكأنها مكافأة على مأثرة تجاوز الذات .

لقد بذل نيتشه جهدا عظيما ، تجاوز « نفسه بنفسه » : ارغم نفسه على حب الارادة ، وما ذلك الا لانها عبثية ولا اخلاقية وقبيحة . وهذه المكافأة هي شعور بالسيطرة المطلقة على الذات ، احسه شعورا بالسيطرة على العالم ، وبالتالي ، شعورا بحب الارادة ، الارادة والسلطة .

غير أن اللوحة قد تغيرت في اواخر القرن التاسع عشر . فمن اجل تأكيد الحب الفلسفي للارادة ، لم يكن ضروريا تجاوز الذات ولا تحطيم قناعات الجمهور المسبقة . لقد تحول حب الارادة الى موضوع للكتابة للجمهور ( المقالة الاجتماعية ) . وغدت مقاومة هذا الحب اصعب بكثير من الاستسلام له . وتبعا لذلك كان على مفهوم الارادة ان يتغير جوهريا هو الآخر : فشتان ما بين ارادة ترغم على « حبها » عنوة ، « رغم انف العقل » ، وبين ارادة اصبح الجميع يشعرون بانشداد غامض اليها . وبرغبة جامحة في الاستسلام لها . على هذا النحو استعيض عن مفهوم الارادة بمفهوم آخر ، أقل « وحشية brutal » بكثير ؛ هو مفهوم « الحياة » . وتغيرت ، بالتالي ، صبغة هذا المفهوم الانفعالية والجمالية . ف « الحياة » ، اذا صح التعبير ، هي الارادة وقد اضيفت عليها صبغة ليبرالية بل وحتى انسانية ؛ وليس من باب المصادفة الشروع بطرح غوته

بوصفه « فيلسوف الحياة » الرئيسي (١) . على اية حال ، لقد كانت العملية هذه مزدوجة المنحى . فمن جهة ، يمكن النظر اليها على انها انسنة لنزعة نيتشه . ومن جهة اخرى على انها « وحشنة brutalization » لانسانية غوته . كان ذلك كله رهنا بالقوى التي تكون ، في المحصلة هي الحاسمة في هذه العملية الـ « متعددة المناحي » .

واياً كان الامر ، فان هذه العملية مست أيضا العلاقات بين « الحياة » والجمال ( بين « الحياة » والفن عموما ) . فالفن عند برغسون ، مثلا ، أسلوب حقيقي في معرفة « الحياة » ( « وثبة الحياة » ) (٢) ، خلافا للعلم الذي تظل الحقيقة موصدة الى الابد امام مفاهيمه الميتة . ان برغسون يضع « الحياة » والحق والجمال في جهة من المتاريس ، ويضع في الجهة الاخرى الانسان ومعه علمه وتكنيكه وطموحه القلق « لامتلاك » الحياة التي « يتعذر تغييرها » (٣) . وباستثناء هذا الفارق ( الجوهري جدا ) فان الكثير في فهم برغسون لطبيعة الفن برغمنا على العودة بذاكرتنا الى شوبنهاور . يرى برغسون ان الشرط الاساسي للعلاقة الجمالية بالواقع هي تجاوز العلاقة العملية به ، اي « اسقاطها » من الحياة ، لانها ترغم الانسان على علاقة احادية الجانب بالاشياء ، علاقة نفعية ضيقة . « يجب ان نعيش ، اما الحياة فتتطلب ان ناخذ الاشياء في علاقتها بحاجاتنا . ان نعيش ، يعني ان نفعل . ان نعيش ، يعني الا ندرك من الاشياء الا الانطباعات المفيدة لكي نجيب عليها بفعل مناسب ، اما الانطباعات الاخرى فيجب أن تخبو أو ان تصل في صورة مبهمة (٤) » . ان الانسان العادي ، المنغمس في غمار الحياة ، في دوامة الرتابة اليومية والاعمال والهموم التافهة ، ليس له القدرة على اتخاذ نظرة جمالية الى الاشياء المحيطة به ،

---

(١) انظر مثلا : غ. زيمل . غوته ، موسكو ، ١٩٢٨ ( الطبعة الالمانية ١٩١٣ ) .

(٢) انظر : ٥ . برغسون . التطور الابداعي ، موسكو ــ سانت بطرسبورغ ، ١٩١٤ ، ص ١٥٩ .

(٣) ٥ . برغسون . المؤلفات ، ج . ــ ٥ ، سانت بطرسبورغ ، ١٩١٤ ، ص ١٨٩ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

ليس له القدرة على ادراكها جماليا . فقط « من حين الى آخر تخلق الطبيعة ، بشرودها ، انفسا اكثر بعدا عن الحياة » (٥) ، وهذه الانفس هي القادرة على ادراك العالم ادراكا جماليا حقا . لدى قراءة هذه المحاكمات قد نظن ان صاحبها مولع بشوبنهاور ، مفتون بوجهات نظر هذا المفكر ، وغير قادر على التفكير المستقل . غير ان هذا مجرد انطباع أولي . فثمة في الواقع فوارق كبيرة جدا بين شوبنهاور وبرغسون في فهم الفن . وهذه الفوارق انما تعود ، بالضبط ، الى ذلك التحول الذي احدثه برغسون في فهم « الحياة » .

ان « الحياة » ، التي تطرق الحديث اليها في قول برغسون اعلاه ، ليست الا جانبا واحدا من فهمه « الحياة » . وهو الجانب السلبي ، الذي يمس « الحياة » ماخوذة على صعيدها السطحي العادي . اما الجانب الاخر ، الايجابي ، في فهم برغسون ، فمرتبط بمعرفة الحياة ماخوذة في عمقها الحقيقي الاصيل . هنا تبدو « الحياة » شيئا مناقضا جذريا لـ « الحياة » في فهمها البراغماتي المألوف . انها ، هنا ، تتطابق مع « وثبة الحياة » الكونية ، مع ذلك المبدأ الابداعي المتجدد باستمرار ، الذي يقف ، منذ الازل ، على الطرف النقيض من الهموم التافهة لدى « الانسان البراغماتي » المتخبط على سطح « الحياة » في زبد « مخلفاتها » العكر . لهذا السبب فان « الابتعاد » عن الحياة على صعيد ما انما يعني « الاقتراب » من الحقيقة ، من الجمال ، على صعيد آخر (٦) . وبكلمة ، فان مفهوم « الحياة » قد تصدع في احضان البرغسونية ، مثلما تصدع مفهوم الحق



---

(٥) المرجع السابق ، ص ١٨١ .

(٦) « .. لو كان تقريب الطبيعة Nature الفنية عن الحياة تقريبا كاملا ، لو ان النفس لم تلامس الفعل باي من ادراكاتها ، لكانت نفس فنان لم تعرفه الارض بعد ، ولبرزت في الفنون كافة ، أو ، بالاحرى ، لصهرتها جميعا في فن واحد ، لادركت الاشياء كلها في نقائها الاول، ولادركت ألوان العالم المادي وأصواته في نفس ذلك المستوى ، الذي أدركت فيه حركات الحياة الداخلية » . ( ه برغسون . المؤلفات ، ج ٥ ، سانت بطرسبورغ ، ١٩١٤ ص ١٨ ) .

في فلسفة شوبنهاور . فقد غدت « الحياة » . مأخوذة على صعيد ما ، نقيضا جذريا لـ « الحياة » نفسها ، ولكن مأخوذة على الصعيد الاخر .

وفي « قاع » الحياة ، في عمق منابعها الابداعية ، في « خباياها النابضة ، يجد برغسون ذلك الجمال ، الذي لا يقره شوبنهار الا في مجال **المثل** الاعلى ، المجرد من كل حياة ( وخصوصا من « جذور » الحياة ) ، في مملكة « الافكار السرمدية » الافلاطونية . والاكثر مفارقة هنا ، هو ان التعمق البرغسوني في « الخبايا » يعتبر ممكنا بشرط تحقيق نفس تلك المتطلبات ، التي طرحها شوبنهاور مقدمات للتحليق في مملكة **الحق والخير والجمال** . ان الحديث ، في كلتا الحالتين ، يدور اولا : حول « الابتعاد » عن الاعتيادية العملية ، وثانيا : حول تطور القدرة على ادراك الاشياء حدسيا ، خلافا للمعرفة الاستدلالية .

« الى اعماق الحياة . . . يمكن ان يقودنا الحدس ، او ، بالاحرى ، الغريزة ، لكن الغريزة التي اصبحت نزيهة ، واعية ذاتها ، قادرة على التفكير بمادتها وعلى توسيعها بلا نهاية » .

ان كون جهد من هذا القبيل غير متعذر ، يبين ان لدى الانسان قدرة جمالية الى جانب الادراك العادي . . . ان مغزى الحياة ، مغزى الحركة الواحدة ، المنسابة عبر خطوط تربط بين هاتين القدرتين وتمنحهما معناهما ، يتوارى عن انظارنا .

وهذا المغزى هو الذي يطمح الفنان الى الوقوف عليه ، بنفذ ، بواسطة عاطفة معينة ، الى اعماق الشيء ، ويخفض ، بالحدس ، سقف ذلك الحاجز الذي يقيمه المكان بين الشيء وبين النموذج (٧) .

ان « الحياة » ، « الوثبة الابداعية » ، تصبح هنا مادة جديرة بالموافف الجمالي ، بالادراك الفني . ويغدو هذا الادراك اكثر من المعرفة العلمية

(٧) المرجع السابق ، ص ١٥٨ ــ ١٥٩ .

قربا الى الحقيقة . ان سبر اغوار الحياة بالحدس الجمالي ، يكشف ، في المحصلة ، جمالا حقيقيا بمقدار ما يكشف من حقيقة جميلة . فالحق والجمال يتحدان من جديد ، ولكن ليس في عالم المثال المجرد ، كما كان سابقا ، وانما في اغوار « الحياة » . والجمال الذي يكشفه الفن في لب « الحياة » التراجيدي ، بعيد عن ذلك الجمال الهادىء والمتزن ، الذي اظهره المثال الانساني humanistic . فمنبع « الحياة » الابداعي ينطوي على قوى بعيدة جدا عن المسالمة ، التي افترضها الانسانيون والمتنورون . واذا ما حررنا « الحياة » من كل القيود ، التي كبلها بها المجتمع والعقل البشري ، فان الطبيعة الام تكشف لنا عن وجه لا يشبه بتاتا الوجه الذي رسمه روسو . ويبدو هذا جليا في كل عمل من الاعمال الفنية الحقيقية : « تحت غطاء تلك الحياة الهادئة ، الضيقة الافق ، التي خلقها لنا المجتمع والعقل ، تثير « الحياة » فينا شيئا ، لا يندفع ـ لحسن الحظ ـ الى السطح . لكن يتيح لنا ان نحس بتوتره الداخلي . انها تهيىء للطبيعة ارتياحا ما ارتكبه المجتمع بحقها »(٨) .



ان الحق والجمال ، اللذين يكشفهما الحدس الفني ، حين لامس « جذر الحياة » ومنبع الاشياء الابداعي جميعا ، لمقترنان بالمغزى المأساوي . فالتمتع بهما في العمل الفني لا ينفصل عن شعور غريزي بحدوث شيء رهيب تولده القوى الهدامة الخبيئة في ذلك العمل . وفي هذا الشعور الذي لا نعيه الا لحظة نتحرر من كل الاحتمالات النفعية ، التي توجه سلوكنا في الحياة العملية ، يبرز لنا ما في شخصيتنا ، في حياتها الحقيقية ، من عنصر مأساوي ، كان خفيا علينا انفسنا(٩) . وعليه ، فان الحقيقة .

---

(٨) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

(٩) يرى برغسون أن الدراما الجيدة هي التي تخلق لدينا مثل هذا الانطباع : « لا يهمنا ما حدثونا به عن الآخرين مقدار ما يهمنا ما اظهروه لنا في انفسنا بالذات ، ـ عالم غامض كامل من المشاعر المبهمة ، التي نرغب كثيرا في ان تكون موجودة ، لحسن الحظ ، لا تتجلى . يبدو لنا ايضا أن هناك نداء ملقيا في روحنا نحو الذكريات القديمة

التي يكشف عنها الفن في صلب « الحياة » . قريبة جدا من تلك التي انكشفت في حينها لعقل شوبنهاور . ومن ثم لنيتشه . ولكن برغسون يناقض الاول ويختلف مع الثاني . حين لا يقول بتعذر اطلاق الاوصاف الجمالية على هذه الحقيقة . ويؤكد ان هذه الاخيرة ليس لها ، او لا ينبغي عليها ، أن تكون ( « كما هي عليه في ذاتها » ، بدون اي بهرجة ) موضوعا للتأمل الجمالي. لقد كان برغسون يؤمن أن « قوى » الوجود « الحياتية Vital » ، التي يظهرها الفن للعالم ، قد « كبلها » المجتمع والعقل البشري بقيود لم تعد معها تهدد الناس بأي شيء . ومن البديهي ان وعي الامن الشخصي ، الوعي المرافق لتأمل الانسان هذه القوى ، هو الذي يحول هذا التأمل الى تأمل جمالي له بفعل « تطهيري » . هذا التأمل اشبه بالنظر الى وحش : ان وعي وهمية الخطر المحدق هو الذي يتيح لنا ان نلاحظ مدى جمال هذا الوحش في جبروته البدائي ، ومدى عظمته في « بدائيته » الهدامة .



وهذا يعني ان رؤية برغسون لا تفسح مجالا لا لقناعة شوبنهاور بتعذر الجمع بين « الحياة » والجمال ، ولا لإحساس نيتشه بالتوتر المفرط بينهما . ان التوتر هنا يهبط ، فيتحول ، في الحالة القصوى ، من مأساوي الى درامي لا أكثر . ولهذا يصبح ممكنا ، عند برغسون ، موقف تأملي من « الحياة » يحل محل طموح شوبنهاور الى الانصراف عنها . ومحل رغبة نيتشه بالارتماء في لجتها . ان اسطقة(*) برغسون لقوى الحياة « الغابرة atavistic » تفسح المجال لـ « لعب » مع هذه القوى يستحث ـ لبرهة ـ تصور الحياة اليومية شيئا « لا واقعيا او

الغابرة ، التي هي على درجة من العمق والبعد عن حياتنا المعاصرة ، بحيث ان هذه الحياة تبدو لنا في خلال بضع هنيهات شيئا لا واقعيا وشرطيا نضطر مرة اخرى للتلاؤم معه . لذا فان الدراما تجد وراء المكتسبات المفيدة واقعا اعمق ، وبذلك يكون لهذا الفن نفس الهدف ، الذي للفنون الاخرى ».( المرجع السابق ، ص ١٨٤ ).

(*) اي إسباغ بعد جمالي ، إستيطيقي ، عليها .

شرطيا » . غير ان هذه الاسطقة تقوم على قناعة راسخة بأن القوى « الغابرة » قد كبلها المجتمع بمتانة ، ولذا فان مهمتنا ليست في تعزيز هذه القيود ، وانما في التخفيف منها ولو قليلا : على الاقل لأهداف تربوية وتطهيرية .

ان الفن الحقيقي - عند برغسون - هو القطيعة مع المجتمع والعودة الى الطبيعة « الاولية » . وهذه الموضوعة على جانب كبير من الاهمية . فهي تجعلنا نتذكر المنورين الفرنسيين ، الذين كثيرا ما تحدثوا عن العودة الى « الطبيعة العذراء » . وباستمرار تعود بنا الذاكرة الى ذلك ونحن نتمعن مفهوم « الحياة » عند برغسون . فبرغسون يعطي مبررات كافية كي تظهر لدى القارىء رغبة في تقريب هذا المفهوم من مفهوم « الطبيعة » عند المنورين ، أي « الطبيعة العذراء » . فبمعنى ما ، كان عليه ان يدرك نفسه بوصفه مطورا لتقاليد روسو . خصوصا وان روسو اصر على ضرورة القطيعة « مع المجتمع » - الذي يشوه ويفسد طبيعة الانسان الحقيقية . ولكن التباين بين هذين المفكرين يبرز على هذه الخلفية اكثر سطوعا وجلاء .



لئن كانت اسطقة روسو « للطبيعة » ، التي لم يشوهها المجتمع ، تتحقق على اساس ان الطبيعة « خيرة » في جوهرها ، فان برغسون ليس ميالا الى هذا الاعتقاد الطيب . انه يسمح لنفسه بأسطقة « الطبيعة » ( « الحياة » ) وهو يعلم علم اليقين الصفة الهدامة للقوى المتخفية في رحمها . غير انه ، في الحقيقة ، يفعل ذلك وهو يلطف ( ويشذب ) هذا الوعي ، وذلك بايمانه انه - اي الوعي - عاجز عن الانعتاق من اغلال المدنية . وعلى العموم ، لا يمكن لهذا الوعي ان يكون الا اساسا للموقف السلبي التأملي ، الذي يتخذه الفيلسوف من حقيقة « الحياة » ، التي تكشفت له ، ولكن مع نفحة مزاج رثائي حزين . لذا فان وعي حقيقة المبدأ « الحياتي - الطبيعي » للوجود لا يحثه على احتلال موقع عملي فعال بالنسبة لكل ما « يشوهه » و « يفسده » في ظروف المجتمع المتمدن .

كما لا يستدعي لديه الرغبة في تحقيق اعادة تقويم القيم جذريا واقامة أخلاق جديدة تتناسب مع حقيقة « الحياة » . وخلافا لروسو ، يعي برغسون ضرورة (بوشرعية) تلك « الإفسادات » و « التشويهات »(١٠).

والجانب الوحيد ، الذي يميل فيه برغسون الى السماح بملامسة ميدان « الحياة » الخطير ، هو جانب التأمل الجمالي والفلسفي ، اي جانب الموقف النظري من العالم . هنا يجب على الانسان ، الباحث عن الحقيقي والرائع ، أن يوافق مبادئه مع ما تتطلبه « الحياة » ، بما هي حياة ، اي مأخوذة في بدائيتها وعفويتها . ولكن ليس لهذه المتطلبات ان تكون الموجهة في الحياة العملية . ففي أفضل الاحوال ، كان يمكن محاولة العثور على حل وسط ما ، بين هذه المتطلبات ومتطلبات المجتمع البراغماتية ؛ بحيث « نعدّل » بعض الشيء هذه الاخيرة بواسطة الاولى .

ان برغسون ، ممثل « التيار الليبرالي » في « فلسفة الحياة » ، يختلف جوهريا في هذه النقطة ليس مع روسو وحده ، بل ومع نيتشه ايضا . فلم يكن نيتشه يقبل موقف التأمل العقلي المحض لحقيقة « الحياة » ، اي بدون اية رغبة في جعل هذه الحقيقة مبدأ حاسما في الحياة الاعتيادية ، العملية ، بدون طموح قوي لتحويل هذه الحقيقة الى نقطة انطلاق في اعادة تقويم القيم كافة ، لا القيم النظرية ( الجمالية والفلسفية ) وحدها ، بل والقيم العملية ( « الاخلاقية السياسية » الخ ) ايضا . ولكن ما كان يمكن ان يجعل برغسون مرفوضا من قبل نيتشه ،

---

(١٠) « لو انقاد الانسان لاهواء طبيعته الحسية ، لو انه لم يكن ثمة وجود للقانون الاجتماعي ولا الاخلاقي ، لكانت انفجارات المشاعر العاصفة ظاهرة طبيعية في الحياة . غير انه من المفيد الحوول دون هذه الانفجارات . لا بد أن يعيش الانسان في المجتمع وان يخضع ، بالتالي ، لقواعده .
اما العقل فيأمر ان يتصرف الانسان طبقا لما تمليه عليه مصلحته : هناك الواجب ، وينبغي علينا ان ننفذه » . ( المرجع السابق ، ص ١٩٠ ) .

هو بالضبط ما قرب اليه ، بعض الشيء ، مفكري النزعة الليبرالية في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، امثال هنريك ريكيرت .

ان ريكيرت حين يبرز برغسون من بين ممثلي « فلسفة الحياة » ، انما يؤكد على طموح هذا الاخير لبناء ميتافيزيقا ، اعتمادا على مفهوم الحياة ، بأن يجعله أساسا لمثالية جديدة(١١) . انه الطموح الذي لازم نيتشه في شبابه ، ثم رفضه فيما بعد ، وهو يبحث عن موقف فعّال راديكاليا . اما الكانطي الجديد ، ريكيرت ، فقد اطمأن في البرغسونية الى رغبتها في فصل حقل التأمل الفلسفي والجمالي لـ « الحياة » عن ميدان النشاط البراغماتي العملي ، باقامة حاجز خلاص بين ما هو حقيقي ورائع ، من جهة ، وما هو مفيد وضروري ، من جهة اخرى ، وبما ان برغسون ينسب الى الميدان البراغماتي ، ميدان المفيد والضروري ، حقول المعرفة العلمية ـ الطبيعية ، تتكشف ايضا امكانية فصل فهم برغسون لـ « الحياة » عن تفسيراتها عند الوضعيين ، وهي التفسيرات التي كانت مشحونة باستنتاجات غير مرغوبة من الناحية السياسية .



ليس صعبا ان نلاحظ ـ كما يؤكد ريكيرت ـ ان برغسون يقرب دائما بين الفن والفلسفة ، وانه ـ وهو الادهى ! ـ لا يطرح ابدا مسألة الفرق بينهما . ان ما يوحد بين المعرفتين ، الفلسفية والفنية ، هو ، عند برغسون :

اولا : كونهما بعيدتين ، بنفس الدرجة ، عن التطبيق ، عن جانب « الحياة » العملي ؛ ثانيا ، كون كليهما ادراكا تأمليا ( « الحياة » مأخوذة في عمقها الحقيقي وليس بسطحية واحادية جانب كما هو الحال عند

---

(١١) هـ . ريكيرت . قيم الحياة والقيم الثقافية . ـ « لوغوس » ، موسكو ، ١٩١٢ ـ ١٩١٣ ، الكتاب ١ ، ٢ ، ص ١٠ ـ ١١ .

« استيعابهـا » التطبيقي ـ العملي ؛ ثالثا . كون كلا شكلي المعرفـة الحقيقيتين يستخدمان ، في حقيقة الامر ، أسلوبا واحدا في المعرفة ، هو الحدس ، الذي : ا ) « يعطينا موضوع المعرفة في كليته ، ودفعة واحدة » ، ب ) « هو تأمل الشيء الاصلي في جوهره الاصلي ، وبالتالي ، فان له طابعا مطلقا » ، ج ) « يعطينا ، دفعة واحدة ، كل المضمون اللامتناهي ، الذي للموضوع » ، د ) « يصور لنـا تبـدل الواقـع وسيولته تصويرا صحيحا(١٢) ، وأخيرا ، رابعا ، بالنسـبة لكل من هاتين المعرفتين الفلسـفية والفنية ، يمكن قول الشيء نفسـه ، اي ان قدرة الرؤية ، هنا ، تتطابق مع فعل الارادة ، وبالاحرى : تبدو قدرة للارادة كما لو انها تعود « الى نفسـها من أجل التأمل الذاتي »(١٣) .

ذاك هو السـبب في انه ، كمفكر ، لم يستطع ابدا أن يكون متسـقا مع منهجه الحدسي ، حيث كان يلجأ دوما الى المناظرة ، التي يستخف بها ، الى اساليب منطقية صورية ، الخ ، من جهة ، وهو السبب ، من جهة اخرى ، في اننا نجده ، في الحالات النادرة ، التي اتيح له فيها ذلك ، لا يبدو مفكرا ، بل **شاعرا** فيلسوفا او **فيلسوفا** شاعرا ، اي ، عموما ، مؤلفا يعمل بروح « الكتابة الروائية الذهنية » . غير أن ما قيل أعلاه يصح ، بدرجـة أكبر ، على واحد آخر من ممثلي فلسـفة الحيـاة هو اوسفالد شبنغلر ، الذي ضمه توماس مان ، العلامة في هذا النوع الادبي ، الى صف المفكرين الذين يكتبون « روايات ذهنية » .

(١٢) ن. أ. لوسكي . فلسفة برغسون الحدسية . بتروغراد ، ١٩٢٢ ، ص ١٩ .
(١٣) المرجع السابق ، ص ٢٠ .

# حركة مجلة

## شعر: ١٩٥٧-١٩٦٤

القسم الثاني



## نظرية الشعر...

## نظام الاستيعاب الجمالي للعالم

### المثل الجمالية والتصميمات الفنية

محمد جمال باروت

# حركة مجلة
## « شعر » ١٩٥٧ - ١٩٦٤
### القسم الثاني

محمد جمال باروت

- مقدمة :

اولاً - القصيدة - الرؤيا او « الشعر الميتافيزيقي »
- القصيدة - الرؤيا ( الطبيعة والوظيفة )
- ايضاحات ( الرؤيا والجمالية الرمزية )
- الرمز والمماثلة .



ثانياً - الصراع بين النخبة والمجتمع
- حول مصطلح النخبة القومية الوجودية الليبرالية
- نظرية النخبة

ثالثاً - المثل الجمالية للنخبة
- مصطلح ( المثال الجمالي )

١ - توفيق صايغ : الشاعر والمجتمع او (الكزكدن وحيوانات الغابة) المنفي والبطل ، او الشاعر وكريولانس .
٢ - انسي الحاج : الملعون .
٣ - المثال الجمالي التموزي .
٤ - المثال الجمالي الكلي : ( مهيار ) ادونيس .
٥ - سوسيولوجية المثل الجمالية
الصراع الأونطولوجي بين الفرد والمجتمع .
٦ - خاتمة .

# نظـريــة الشعــــــر ...

## نظام الاستيعاب الجمالي للعالم

### المثل الجمالية والتعميمات الفنية



مقدمة

تؤدي المثل الجمالية في ( حركة مجلة (( شعر )) وظيفتها في التعميم الفني للطاقة ما بين النخبة والواقع . ولذا فانه من الطبيعي ان يكون حضور النخبة في مثلها ذا طبيعة معقدة ومركبة ومتميزة. اذ ان هذا الحضور يتم عبر الخصائص الداخلية التي يتميز بها التعميم الفني ، وطاقاته التخييلية ، كشكل من اشكال الاستيعاب الجمالي للعالم . من هذا المنظور فان المثل الجمالية في ( حركة مجلة ((شعر)) هي كشف الامجازي لسيرورة علاقة التضاد والتطاحن والعداء الازلي مابين النخبة والواقع .

ترى « شعر » أن هذه القطبية مابين الفرد والمجتمع ، هي التي تعطي الادب قدرة الخلق ، والتغلغل في الاعماق ، كتب جبرا ابـراهيم جبرا « أبرز نقاد شعر » ( هذه القطبية في الحياة بين الجماعة والفرد ، بين المؤمن والمتشكك ، بين القانع والثائر ، بين المتهرب والمتورط ، بين الايمان بالطائفة والايمان بعزة الانسان : هذه القطبية هـي منشأ الشد والتوتر ، ومنشأ الصراع الخلاق للادب . والا بقي الادب صحافة تمسح السطح وترتد عـن الاعماق )(١) .

الا ان الطبيعة الاجتماعية والايديولوجية والمعرفية والجمالية لقطبية الصراع مابين الفرد والمجتمع ، تتحول في ( حركة مجلة « شعر » ) الى قطبية تناقض كامل في الجوهر ، مابين الشعر والواقع . وبموجب ذلك فان الشعر لاتغدو له صلة بعالم الواقع ، بل بكشف عالما آخر جديدا، له سيرورته الميتافيزيقية الخاصة به . من هنا استبدلت ( حركة مجلة « شعر » ) الواقع بالاسطورة ، وبالارتداد الى الاعماق ، كاستكشاف للكهف الذات ، من حيث هي كائن فرد ، ان الشعر رؤيا رفض واحتجاج، ومن أعمق لغات الكشف . الا ان هذه الرؤيا في ( حركة مجلة « شعر») لا تعني مواجهة الشعر للواقع في سيرورته ، بـل الانكفاء الـى الذات الداخلية المتفككة روحيا في عالمها المغلق والمنعزل ، للكشف عن مجهول آخر تحدسه الرؤيا ، وتفك اسئلة في عتمة ذاتها . وبمعنى آخر ، فـان رفض الواقع ، والاحتجاج عليه ، يتم في « شعر » عبر تجاوزه وتخطيه. اذ تمثل اطروحة « التجاوز والتخطي » للواقع ، اهم وابرز اطروحـات « شعر » .



تتوضح هنا الطبيعة الاجتماعية والايدلوجية والمعرفية والجمالية القطبية الصراع ما بين الفرد والمجتمع ، في تجاوز الفرد للواقع وتخطيه ، و « طيرانه الحر » فوق سيرورته الحية ، اي فوق تاريخيته . والتخطي» في ( حركة مجلة « شعر » ) ، وهكذا يتحول « تجاوز وتخطي » الواقـع الى « طيران حر » فوق سيرورته الحية .

لايتوضح المحتوى الميتافيزيقي لقطبية الصراع مابين الفرد والمجتمع. في المقدمات الاجتماعية والايدلوجية والمعرفية والجمالية " حركة مجلة شعر " وحسب ، بل وداخل النص الشعري نفسه ، أي في تعميماته الفنية ، ومثله الجمالية ، واشكال استيعابه الجمالي للعالم . مع أن كلا من الشكل السوسيولوجي والشكل الايديولوجي والشكل المعرفي ، والشكل الجمالي لقطبية هذا الصراع ؛ له عناصره البنيوية المستقلة نسبيا عن الشكل الآخر ، وقوانين تطوره الداخلية . وينشأ ما بين هذه الاشكال نظام من التفاعلات والتحولات الداخلية . التي تؤدي الى تأثيرات متبادلة . ان العلاقة ما بين الشعر وأشكال الوعي الاجتماعي الاخرى هذه ، لا تتوضح الا في ضوء جهل العلاقة مابين الفردي والاجتماعي . ذلك ان الشعر يتضمن خصائصه المعرفية والايدلوجية والاجتماعية على اساس قوانينه الجمالية التخييلية ، وعلى أساس الوعي الفردي والعالم الروحي للشاعر . ومن هنا يمكن فهم التناقضات والتمايزات مابين الشعر كشكل من أشكال الوعي الاجتماعي ، وما بين اشكال الوعي الاجتماعي الاخرى المجاورة. وتصل هذه التناقضات والتمايزات أحيانا الى درجة الانخلاع والتجاوز. كما تصل في كل عمل فني أصيل . ان التناقض مابين الشعر والواقع في ( حركة مجلة " شعر " ) سنرى انه يندرج في سياق أعم ، هو سياق قطبية الصراع ما بين الفرد والمجتمع ولا شك ان اندراج الشعر هذا يتم حسب خصائصه الداخلية ، الجمالية والتخييلية ، وحسب تعميماته الفنية ومثله الجمالية واستيعابه الجمالي للعالم ، اي على اساس قوانينه المميزة ، ومن هنا سندرس قطبية الصراع مابين الفرد والمجتمع في دلالتها الشاملة وفي اشكالها المتعددة ، كما تظهر جماليا وايدلوجيا ، اجتماعيا وشعريا .

## أولا ـ القصيدة ـ الرؤيا أو « الشعر الميتافيزيقي »

تحددت إشكالية الحداثة في ( حركة مجلة " شعر " ) بانها اشكالية مضمون ، اذ اكدت ان " الشعر الحديث لايقتصر على الشكل أوبالاحرى ليس هو الشكل . الشكل في الشعر على اهميته وضرورته ، تابع

للمضمون وناجم عنه «(٢) ويتحدد المضمون هنا في تعبيره عن تجربة ورؤيا وهذا ما يصوغه يوسف الخال : « المضمون في الشعر الحديث يجب أن يكون نابعا من تجربة الشاعر - وفرادة شخصيته . وان يكون الانسان في وحدته امام مصيره هو الموضوع الاول وان يعرب هذا المضمون عن رؤيا جديدة للعالم . »(٣) .

اكدت ( حركة مجلة « شعر » ) على « الافادة من الفتوحات السيكولوجية في مجاهل النفس البشرية واغوارها السحيقة . وعلى الافادة من التيارات الشعرية الغربية وفي طليعتها « السوريالية » للتعبير عن « مشكلة من مشاكل الجيل أو الامة على انها من مشاكل هذا العصر » .

لقد ارتبط مفهوم ( حركة مجلة « شعر » ) « الشعر كوسيلة معرفة ورؤيا » بتماهي مشروعها بالحساسية الميتافيزيقية والوجودية ، والتي وجدت في النموذج الثقافي ـ الشعري الغربي كمال التعبير عنها . ولقد هضمت نخبة « شعر » محتويات هذه الحساسية ثقافيا وروحيا وجماليا ، واعادت انتاجها شعريا ، عبر تحويلها الى تجربة شخصية كيانية .



يرى الدكتور ماجد فخري ( أحد نقاد « شعر » ) في دراسة له عام ١٩٥٧ أن ميتافيزيقية الشعر هي شرط لشعريته . من هنا فان اقبال شعرائنا الى مايسميه بـ « الشعر الانساني الوجودي » هو شرط معاصرتهم وحداثتهم . اذا أرادوا أن « ينخرطوا في سلك الشعراءالعالميين ويلحقوا بركب الحضارة » حيث يرى أن سمة الشعر العظيم تتحددفي اندهاشه بـ « الدراما الانسانية » . دراما الانسان ( الواقف على تخوم عالمين . عالم يصبو اليه . ولا يستطيع اللحاق به ، وعالم يتبرم به . ولكنه ملزم مع ذلك ان يحيا فيه . وهذا هو معنى القدر ومعنى الغصة الكيانية التي يشعر بها الانسان بين يدي المصير او عن الفرح الذي ينبثق عن رؤيا الشاعر اذ ينفذ الى عالم الغيب وراء المرئيات ، وعن دهشته وتعجبه وافتتانه اذ ينظر اليه . فليس شعرا )(٤) .

كما يرى رينه جشي (احد نقاد « شعر ») ان « الشعر الاصفى هو الميتا فيزياء » (٥) بينما يؤكد ادونيس ( الحساسية ) الميتافيزيقية هي الخاصية الرئيسية في نتاجنا الشعري الحديث ، فالكائن العربي المعاصر هو ، في شعرنا كائن ميتافيزيقي ، يغوص الى عمق الاعماق ويتضامن مع الاخر ، ويحيا وصلوبا فوق الخيط الذي يصل بين سيزيف والمسيح، بين اليأس ويقين الامل ) (٦) .

في حين يؤكد فؤاد رفقة ( احد شعراء « شعر » ) في معرض مناقشته لـ « عناصر القصيدة الحديثة » ان الفكرة في الشعر الحديث ، هي (فردية يعبر فيها الشاعر عن ذاتيته القلقة ، عـن عالمه المنعزل ، عن كونه الذي ينتهي في نفسيته ولابتعادها ، ومن جماعية تتمـدد فيها الـذات الى المجتمع ، الى الاقليم الى المركز الجغرافي ، وتعبر عن وضعية ايضاعابرة على شيء من العمق والشمول ، ومن كونية او غيبية تنطلق وفيها الذات من العالم المرئي الى الحقائق الكبرى ، الى الانسان ومـا وراءه ، الـى الافكار الخارقة في الضبابية ، في الغموض ، في الاعمـاق المقلقة بعتمـة الاسئلة ، وعلى هذا المستوى من العمق تغوص الفكرة باغوار مأساتية تتعدى الاقليم والمجاري الاجتماعية وترمي بلدورها في تاريخ الحضارات الانسـانية(٧) . ومن هنا يلخص فؤاد رفقه وجهة نظره في ان « القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى »(٨)كما يكتـب مصطفى خضر ان ( التجربة الوجودية والرؤيا توأمان شعريا . ولذلك لابد من مزاوجـة الرؤيا للتجربة الوجودية شعريا ، لتعطي كثافة الرؤيا ، وتجوهرهـا الغامض ، بعدا متعاليا مبدعا .... من هنا التصقـت الميتافيزيقيـا بالشعر )(٩) .

كما يرى انسي الحاج ان ( الشعر الحديث فاجع على العموم ، لانـه كلمات ضمير يلتقي المشهد ويحاكمه ويحاكم نفسه من خلاله . مـا هو المشهد ؟ التفكك والموت،اللاانساني والموت ، الجفاف والخوف والفراغ، والموت . « الحياة » والموت . الشاعر ضمير حيال ذلك ، وضميره هو

الاشد التقاطا وادراكا وكشفا ،واحساسه هو الاشد رهافة وعمقا. انه لذلك الشاهد الاول ، والمعذب الاول ، والكشاف الاول »(١٠) بذلك تندمج ( روح العصر ) و ( الحضارة ) كمفيومين ، بنظرية المعرفة الوجودية والميتافيزيقية ، و « معضلاتها الكيانية » التي تحددها خالدة سعيد بـ « الوحدة ، الفراغ ، اليأس ، العبث ، الحرية ، النفي الكياني ، الغربة والاغتراب ، الحرمان ، الاضطهاد ، اللامنطقي ، عبودية المكان والزمان . » تلك هي « رايات عصرنا » كما هتفت خالدة سعيد ، وهي في ذلك تضيء الى حد كبير مدلول « روح العصر » ككلمة مفتاحية في مجلة « شعر » . ان هذه الرايات هي العناصر الرئيسية التي يلخصها ايمانويل مونييه على النحو التالي : « قيود الوجود الانساني ، القلق ، الاغتراب الروحي ، الانتهاء المحدود ، وشوك الموت ، العزلة والحالة الخاصة ، والعدم»(١١).

ان ذلك كله بقدر مايشير الى دلالة مفاهيم لـ « روح العصر » و « الحضارة » و « الحرية » ، فانه يشير الى طبيعة الشعر ، اي الى حقل رئيسي من حقول نظرية الشعر . وبقدر مايشير الى طبيعة الشعر كميتا فيزياء فانه يدخل في المبحث الانطولوجي لنظرية المعرفة . وخصوصا ان الشعر أيضا . ان الانطولوجيا هي نفسها الميتافيزيقيا كما تشير ( الموسوعة الفلسفية )(١٢) الا ان « شعر » تداولت مصطلح « الميتافيزيقيا » بشكل رئيسي ، في اطار مدلوله الانطولوجي للانسان فالانسان يشكل هو ايضا كلمة مفتاحية رئيسية من مصطلحات « شعر » وبهذا المعنى تداولت هذا المصطلح في آفاق دلالته في « الميتافيزيقيا الحديثة » التي بدأت مع فيختة ، والتي توجد ممثلة بهيدغر وتعرف المشكلة الرئيسية للانسان ، بطبيعته ووجوده . « ... ان مشكلة الانسان هي طبيعته العميقة ، ( ميتافيزيقية المودة او الحرية»(١٣) كما يشير ( القاموس الفلسفي ) الفرنسي .

وبهذ المعنى الميتافيزيقي للانطولوجيا ، فهمت « شعر » دلالات مفاهيم ( الانسان ) و ( الوجود ) و ( الحرية ) . من هنا كان ( الشعر الميتافيزيقي ) لدى « شعر » ، شعر الانسان والوجود والشخص والفرد

والحرية . ومن الواضح ان « شـعر » تجرد الشعر هنا من طبيعتـه الايديولوجية ـ الاجتماعية . وتتناوله في اطار نظرية وحسب . بـل ويشكل أيضا فهما جماليا . يتأسس عليها . تحدد « شعر بمصطلح » « **الشعر الميتافيزيقي** » بأنه « تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق ... وهكذا فان الشاعر الميتافيزيقي لا يعنى بالافكار أيا كانت الا من حيث انعكاسها في نفسه ، وفي لحظته التاريخية والحضارية ، فالشعر الميتافيزيقي استبطان وتطلع ، وجهـد للقبض على العالم ـ دون بنيان او فكر منطقي : اي دون حل او جزم ، أو تحديد ، وخارج كل نسق أو نظام . كل شعر عظيم هو بهذا المعنى ، شعر ميتافيزيقي » (١٤) .

## القصيدة ـ الرؤيا ( الطبيعة والوظيفة )

من هنا ميزت « شعر » منذ أعدادها الاولى بين الرؤية و الرؤيا بل ان د. ماجد فخري يحتسب أن هذا التمييز هو مفتاح السر . وتأسيسا على ما سبق فان الرؤيا هي الشعر الميتافيزيقي نفسـه ـ كما ترى « شعر » ـ حيث يعرف ادونيس في عام ١٩٥٩ الشعر بانه ( اذا اضفنا الى كلمة « رؤيا » بعدا فكريا انسانيا . بالاضافة الى بعدها الروحي . يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بانه رؤيا . والرؤيا بطبيعتها . قفزت خارج المفاهيم القائمة . هي اذن تغيرت في نظام الاشياء . وفي نظام النظر اليها . هكذا يبدو الشعر الحديث ، اول ما يبدو تمردا على الاشكال والمناهج الشعرية القديمة ، ورفضا لمواقفه واساليبه التـي استنفدت اغراضها (١٥) . كما يحدد ادونيس علاقة الرؤيا بالمعرفة بانه « يمكننا القول ان الشعر الحديث نوع مـن المعرفة التي ليـا قوانينها الخاصة ، في معزل عن قوانين العلم . انه احساس شامل بحضورنا . وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد . موضع البحث والشك . وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية ، تحس الاشياء احساسا عفويا ، ليس وفق العلائق المنطقية ، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين

يدركها التصور . ان الشعر الحديث . من هذه الوجهة . هو ميتافيزياء الكيان الانساني »(١٦) .

ان هذا يوضح الى حد ما . تناول مجلة « شعر » للشعر على « انه وسيلة معرفة » ورؤيا » . وفي ذلك يتحدد الركن الجمالي المعرفي الرئيسي في « نظرية الشعر » التي حاولت « شعر » ان تبلورها كنظرية لمشروع الحداثة . بل انه جوهر مشروعها برمته . اذ ان مشروعها لم يكن الا مشروع القصيدة ـ الرؤيا .

ان العلاقة بنيوية بين الرؤيا ووظيفتها المعرفية . وبهذا المعنى ليست الرؤيا شكلا والمعرفة محتوى . بل ان المعرفة هنا هي معرفة الرؤيا نفسها . اي معرفة ما وراء المحسوس وما فوقه ، واختراق المرئي . عبر الغور الباطني والحدسي الى اعماق الذات . واذا اردنا التحديد . فان « الرؤيا » كما قدمتها « شعر » هي حدس . ينقل معرفة مباشرة . ومثلما ان الرؤيا هي وظيفتها المعرفية ـ هنا ـ فان الحدس هنا هو المعرفة المباشرة نفسها . وبذلك فان كل حدس له طبيعة اكتشافية . وبهذا المعنى يتم الحديث عن الطبيعة الميتافيزيقية للحدس . أو ما تسميه « شعر » بالاكتشاف المجهول أو اللا مرئي أو الآتي .

ترتبط وظيفة الرؤيا بطبيعتها ، حيث ان الرؤيا من منظور اجتماعي ـ جمالي غير متجانس . فالطبيعة الحدسية والباطنية لها ، تؤدي وظيفتها في المعرفة الداخلية المباشرة ، اذ ان الحدس في مفهومه هو المعرفة المباشرة نفسها . من هنا وجدت النخبة الشعرية في الرؤيا وسيلة معرفة ، قائمة على الاختبار الفردي والشخصاني أو الكياني للمشكلات الاونطولوجية للانسان كفرد و « مركز استقطاب لمشكلة كيانية يعانيها الشاعر في حضارته وامته وفي نفسه هو بالذات » كما يعبر ادونيس . ومن هنا حولت النخبة الشعرية اللحظة الحضارية الى مشكلة كيانية ، شخصانية . وبهذا المعنى أقرت « شعر » بالوظيفة المعرفية للرؤيا ؛

الا انها جردت هذه الوظيفة من طبيعتها الاجتماعية والايديولوجية . فالرؤيا كمعرفة مباشرة ، هي تجربة داخلية ، باطنية ، شخصية ، وحدسية اي ميتافيزيقية . لا تتأسس على افكار وانما على اختبار « شخصي » كياني . لذلك ميزت « شعر » بين الشعر الفلسفي والشعر الميتافيزيقي هو « تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس الميتافيزيقي هو « تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق » . وتأسيسا على ما سبق فان اللحظة الحضارية تتحول الى معرفة مباشرة اي الى حدس اي رؤيا . وبهذا المعنى تؤسس لعلاقات جديدة ، وتكشف المجهول . وبذلك يلعب الشاعر وظيفة العراف . الكشاف ، والنبي . وتقترب الرؤيا من النبوءة والعرافة ضمن دلالتها الميتافيزيقية .

## ايضاحات ( الرؤيا والجمالية الرمزية )

ان طبيعة ووظيفة الرؤيا كما نظرت اليها « شعر » تستعيد مباشرة الجمالية الرمزية الفرنسية ( التي تبلورت قبل تأسيس المدرسة الرمزية ١٨٨٥ ـ ١٩٠٥ ) والتي كشف عنها بودلير . واكملها مالارميه ، واعطاها رامبو تعبيرها العاصف . ان هؤلاء لم يكونوا شعراء رمزيين بمعنى ( المدرسة الرمزية ) التي تأسست عام ١٨٨٥ ، اذ عاشوا جميعا قبل تشكيل ( المدرسة الرمزية ) وشكلوا ما سماه ( ڤرلين ) بـ ( الشعراء المحنطين ) ، ولكننا نطلق عليهم تسمية رمزيين تمشيا مع ما يطلقه عليهم لاغادر وميشار في ( تاريخ الادب الفرنسي ) . فالجمالية الرمزية هنا تصدر عن حساسية ميتافيزيقية ، وعن تجربة حدسية . انها كما تحددها الدكتورة جوديت شحادة ، ادراك حدسي ، يقوم على معرفة مباشرة وداخلية في آن واحد(١٧) فنظرية « المطابقات » البودليرية . بين المرئي والمجهول ، المحسوس وما فوق المحسوس ، والتناغم ما بين الحواس . قامت على الكشف الحدسي والباطني للحقيقة الروحية والميتافيزيقية . وبالتالي تجاوز العالم المحسوس وتخطيه . باتجاه الاغوار الداخلية .

والتجربة الشخصانية ، وبالتالي يرى الشاعر ما لا يرى ، ويحس بما فوق المحسوس . وما لا رميه في ( المبدأ الشعري الباطني )(١٨) الذي يقوم على الطبيعة السحرية والميتافيزيقية للرمز الشعري . ان وظيفة الشاعر هنا في أن يكون ساحرا : او « صانع رموز » ، وان يغور في عالمه الباطني المغلق ، وبالتالي يصل الى درجة من ( الاخفائية ) لا تدركها الا النخبة المصطفاة .

ورامبو الذي اعلن ان ( بودلير هو الرائي الاول ، ملك الشعراء ، والاله الحقيقي ) ، نظر الى الشعر كمغامرة في عمق المجهول ، وربط الرؤيا بالنبوءة والعرافة « .... يجب ان يكون الشاعر رائيا ... ان يجعل من نفسه رائيا ... يصبح الشاعر رائيا عن طريق اخلال متماد . هائل ، واع بجميع الحواس ... يصبح بين الجميع المريض الكبير . والمجرم الكبير ، والملعون الكبير – والعالم العظيم ! – لانه يصل الى المجهول .... وعندما يفقد صوابه فينتهي بفقد الادراك لرؤاه ، فانه يكون قد رآها ! ليمت في وثبه عبر الاشياء الغريبة ، والتي لا تسمى : فسوف يأتي فعله راغبون آخرون ، سوف يبدؤون من الافاق التي هلك الآخر فيها » .

من هنا قادت جمالية الرمز الى رؤيا ( خفية Esotérique ) و ( مغلقة Henmétique ) ، لا تدركها الا النخبة المصطفاة . وهنا يلتحق الشاعر بـ ( طبقة تشبه طبقة الكاهن ، وبالتالي بنموذج الفرد المنعزل عن المجتمع ، والذي يخدم المجتمع في اعتزاله بدعوته الكهنوتية ) (١٩) كما يقول والاس فاولي .

## الرمز والمماثلة

تأسيسا على ما سبق فان جماليات الرؤيا وطبيعتها ووظيفتها المعرفية ، كما طرحتها « شعر » تستعيد وتقارب الجمالية الرمزية الفرنسية اذ ( ليست ) المدرسة الرمزية ومنها رامبو وكلوديل وبودلير

تيارا ادبيا فقط ، انها في الوقت ذاته محاولة فلسفية في الشعر . ما يسميه الشعراء رمزا ، يسميه الفلاسفة مماثلة Analogie وكما يقود الرمز الى الشعر ، مكتشفا العلاقة بين شيء وآخر ، كذلك تقود المماثلة الى التيولوجيا مكتشفة العلاقة بين الاشياء والله . والحق ان **التيولوجيا الاكثر ايحاء هي الشعر ، وان الشعر الاصفى هو الميتافيزياء** ــ رينه حبشي « أحد كتاب شعر » ) (٢٠) .

من هنا اعطى رينه حبشي للصورة وظيفة معرفية ، ميتافيزيقية « مهمة الصورة اذن هي ان تغرقنا في المجهول ، ان توسع حقل معرفتنا ، تجعلنا ان نحس ما لا يستطيع ان يدركه عقلنا .... هذه الارادة الميتافيزيائية للشعراء الحقيقيين هي ذاتها ارادة الفلاسفة الحقيقيين »(٢١).

وبهذا المعنى ، فان الرمز في « الرؤيا » هو « المماثلة » في «الميتافيزيقيا» اذ ان « الرمز الديناميكي » « ليس كلمة ، ولا فكرة ، ولا صورة ، انه حركة خالقة » اطرافها اربعة هي ( الحلم ، والذكرى ، والاحساس ، والمماثلة ) (٢٢) فـ ( المماثلة ) بهذا المعنى هي عنصر بنيوي في الرمز ، وطبيعة معرفية ميتافيزيقية له في آن واحد .

☆ ☆ ☆

لقد اهتمت ( حركة مجلة « شعر » ) بالحدس الكياني الفوري للحظة الحضارية ، واذ تنظر الى أن الشعر الحديث يعبر عن هذه اللحظة بالايحاء الاسطوري ، فان « القصيدة التموزية » التي تبلورت فيها ، عبرت عن هذه اللحظة باللجوء الى الرمز الحضاري الاسطوري ، كـ « مركز استقطاب لمشكلة كيانية ، يعانيها الشاعر في حضارته وامته وفي نفسه هو بالذات »، من حيث أن الشاعر بنى وضعية في الان ذاته ان التعميم الفني للشاعر كتبي وضحية لا ينحصر بـ « الشعراء التموزيين » بل يشمل كل المثل الجمالية التي بلورتها ( حركة مجلة « شعر » ) ، والتي تعكس سيرورتها الداخلية التخييلية ، الصراع ما بين النخبة والمجتمع . ان الوعي الجمالي

لهذا الصراع ، في القصيدة ـ الرؤيا كتناقض كلي ما بين الشعر والواقع ، ضمن المنظور الميتافيزيقي الوجودي للرؤيا ، قد رافقه وتجاور معه واثر فيه ، وعي نقدي ايديولوجي ، ينطلق من المنظور الميتافيزيقي الوجودي ايضا للوضع الانطولوجي للفرد ، الذي يجد تعميمه الفني شعريا كنبي وضحية في آن واحـد .

## ثانيا ـ الصراع بين النخبة والمجتمع
## والوعي النقدي ـ الادبي ـ الايديولوجي للتعميم الفني له
## بالشاعر كنبي وضحيـة

ان الصراع ما بين النخبة والمجتمع ، يبرز شعريا في أن الشعر يخلق عالما جديدا ، ليست له علاقة بالواقع . من هنا قام مفهوم مجلة « شعر » على ان « القصيدة لا تشرح العالم ، او تفسره ، او تنقله ، او تكتشفه وانما تعيد خلقه من جديد ، على محك تجربة الشاعر ، وبواسطة الشاعر ، وبواسطة حدسه ومخيلته » فـ « كل ما يتوخاه الفنان الحق هو ان يعبر عن تجربته لزيادة معرفته لنفسه ، وتعريفها ، عرضا ، الى الاخرين »(٢٣) وان مضمون هذه التجربة في الشعر الحديث « يجب ان يكون نابعا مـن تجربة الشاعر وفرادة شخصيته ، وان يكون الانسان في وحدته أمـام مصيره هو الموضوع الاول وان يعرب هـذا المضمون عن رؤيا جديـدة للعالـم » (٢٤) بهذا يتوضح المنظور الوجودي الميتافيزيقي للرؤيا . وقد اكدت ( حركة مجلة « شعر » ) على الطبيعةالميتافيزيقية للرؤيا الشعرية، والمعرفة المباشرة الداخلية الحدسية التي تقدمها كشكل مـن اشكال المعرفة . ومن هنا كان الانسان في ( حركـة مجلة « شعر » ) « كائنـا ميتافيزيقيا » كما يعبر ادونيس . بهذا المعنى للانسان في الشعر كما قدمه ادونيس ، فان المثل الجمالية في « شعر » هي مثل ميتافيزيقية ، تغـور في الفصات والمشكلات الكيانية للذات ككائن مفرد ، فتكتشفه كنبي وضحية في الآن ذاتـه ، ( يحيـا مصلوبا فوق الخيط الـذي يصل بين سيزيف

والمسيح ) (٢٥) كما يعبر ادونيس عن الكائن الميتافيزيقي . اذ منذ عددها الاول ( شتاء ١٩٥٧ ) دعت « شعر » الى الشعر كأداة لـ « الادراك الحدسي ، في وسعها أن تحمل لا الحقيقة الفردية والمحلية بل العامة والعاملة ... حية الى القلب » ومن هنا نظرت الى ان الشعر كادراك حدسي في وسعه ان يختزن « رؤيا حضارية » تحدس احلام الجماعات داخل وحدة الشاعر وعزلته امام مصيره الكياني « الوجودي » الاشكالي .

وهنا في سيرورة المثل الجمالية في تعميمها الفني للشاعر كنبي وضحية ، يدنو الشاعر من درجة النبوة ودرجة كبش الضحية في آن واحد . على الطريقة البابلية الغابرة . الم يكن البابليون يقتلون انبياءهم لكي تخصب الارض بدمائهم ؟ هكذا يرى جبرا ابراهيم جبرا ــ ابرز نقاد « شعر » ــ اشكالية الشاعر العربي الحديث . ان سيرورة هذا التعميم الفني ، هي السمة الرئيسية المشتركة لـ ( حركة مجلة « شعر » ) ، وتظهر هذه السيرورة - سيرورة الشاعر كنبي وضحية في تعميمات فنية متعددة ، متمايزة في مظهرها بين شاعر وآخر - بل بين قصيدة واخرى لنفس الشاعر ( كما سنرى ذلك تفصيلا ) .



عبرت عن الوعي النقدي لذلك خالدة سعيد « ابرز نقاد « شعر » عام ١٩٦١ ، حيث كتبت : « امام هذا العبث وهذه الفوضى وقف الشاعر الحديث ليكون نبي عصره . وها هو النبي الجديد منفي ، مضطهد ، مشرد ، محروم يقابل بالنفور وعدم الفهم » .... « غير انه مع ذلك يشق طريقه وسط اللعنة والرعب ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام .... وها هو مقذوف في العالم ، غريبا ، وحيدا ، وما من وسيلة يتحدى بها قوى العالم المعادي غير الرفض . واذ يتخلى عن هذا العالم وعلائقه يجد نفسه منفيا ولا وطن له »(٢٦)

من الواضح هنا السيرورة الوجودية للتعميم الفني ، الذي يكشف مجازيا عن العداء الكياني ما بين الفرد والعالم ، وسيرورة الفرد في منتصف الطريق بين العدم والوجود تقود الى النفي الكياني ، واللا جدوى ،

والعدمية . يعبر جبرا ابراهيم جبرا عن التعميم الفني للشاعر كنبي وضحية بشكل اوضح . فيكتب في ( الحرية او الطوفان ) — الذي صدر عن دار مجلة « شعر » — : ( يدنو الفنان من درجة النبوءة ولكنه كثيرا ما يدنو ايضا على الطريقة البدائية الغابرة — من درجة كبش الضحية الم يكن البدائيون يقتلون انبياءهم لكي تخصب الارض بدمائهم ) (٢٧)

ان قطبية الصراع الروحي — الجمالي بين الفرد والمجتمع ، بين الشعر والواقع ، وفي المصطلحات الوجودية ما بين ( الشخص الانساني ) و ( الانسان المعمم ) عند كيركيفارد او ( الانسان الجمهور ) عند غابريل مارسيل وهايدغر . تتجلى في قطبية الصراع ما بين الشاعر والمجموع . تنعكس هذه القطبية في وعي نخبة « شعر » الزائف للواقع ، وبمعنى آخر تنعكس في وعي « ايديولوجي » ، بمعنى الايديولوجيا كوعي مضلل وزائف عن الواقع ، كتب جبرا ابراهيم جبرا : ( ان اكثر المجتمعات تطيق ذرعا بالمبدع ... لانه لا يقنع بما يقدم له المجتمع ولا يرضخ لحاجته ولذلك كثيرا ما يقرن المبدع بالثائر او المجنون ، وينشأ بينه وبين المجموع توتر وحرج )(٢٨) وتعيد خالدة سعيد بالوعي الزائف نفسه صياغة ما قاله جبرا بشكل آخر ، حيث تكتب : « ان التخلخل ادرك العالم في وعي الشاعر والفنان والنخبة فقط . هؤلاء هم ثوار وسط عالم من الافكار المحنطة » (٢٩) .



تتوضح الطبيعية الاجتماعية والايديولوجية لهذا الوعي اكثر ، حيث تتحول السيرورة الوجودية للتعميم الفني للعلاقة ما بين النخبة والمجتمع، في شكل التعارض مابين الفرد والجماهير . وبقدر ما يندرج هذا التعارض في سيرورة وجودية ، فانه يندرج في منظور نخبوي لعلاقة الفرد بالمجتمع . يكتب جبرا ( يبدو انه قد تقرر محو الفرد من وجه الارض . ويبدو ان الفوارق في المواهب والامزجة والنظرة الى الحياة يجب القضاء عليها .... وعلى الاصوات الفردية ، اينما اتجهت أن ترتفع منسجمة مع الصراخ الجماعي ، او ان تنقطع وتسكت . ويخيل الي ان رجل الفكر في هذا

الجزء من العالم ، اذا راحت لجج الاحداث السياسية تحملهم حملا عنيفا ذات اليمين وذات الشمال ، جعلوا يرددون الاسئلة التي لا محيد عنها . اليس للانسان مجال للخلاص الا ببقر الذات وتقديمها قربانا لارادة الجماهير التي لا تحلم أو لا تتسامح ) (٢٠) . ان قطبية الصراع الوجودية ما بين الفرد والمجتمع ، تتحول الى قطبية ازدراء نخبوي ، واشمئزاز من الجماهير ، ومن « مقدسات العامة » ومثلما وجد جبرا في وعيه الزائف، النخبة هنا كثائر أو مارق أو مجنون في المجتمع الذي يبقر الفرد ، ويقدمه قربانا لـ « ارادة الجماهير التي لا تحلم ولا تتسامح » . فان الوعي النخبوي الزائف لخالدة سعيد يعارض ما بين الفرد الحر وما تسميه بعبودية المفاهيم الجماهيرية ؛ وما بين المجنون كتعميم فني للفرد المتميز وبين الجماهير . تكتب خالدة سعيد ( الجنون هو الوصمة التي يحملها من اختار أن يكون حرا ، من يتحرر من عبودية المفاهيم الجماهيرية والسلوك الجماهيري والضياع بين تشابه الجماهير . الجنون هو العزلة الفكرية الروحية .... المجنون منفي بالقوة ، بقوة دفع الجماهير ، وبقوة اشمئزازه وهدبه منها . لقد أقصته غرابته عن الساحة العامة ؛ وها هو في منفاه يتقزز ، يرتعب من مقدسات العامة ) (٢١) .



يتوضح المنظور النخبوي لعلاقة الفنان بالجماهير ايضا ، في شكل النخبة التي تثير بابداعها « بلادة » و « ركود » الجماهير . يكتب جبرا ابراهيم جبرا أن ( المجتمع الذي يوجد الموسس بما فيه من تناقض وغنى ووحشة وايمان بالخرافات . يوجد ايضا الكاتب الذي ينقده بسخاء ، لكي يثير حساسية الجماهير البليدة ، وينعش خيالها الراكد ) (٢٢) التي يظن الافيا « انهم مثقفون ، ولا يدركون عمق هاوية الظلام التي يتخبطون فيها » .

من الخطأ أن لا ننظر لهذه الصياغة ، كصياغة ايديولوجية ، تسهم في الكشف عن الوعي الوجودي النخبوي للنخبة . وتكشف هذه الصياغة حقيقة المضمون الطبقي السافر في عدائه وازدرائه للجماهير ، وللسيرورة

الحقيقية الفعلية لتاريخيه الواقع ، والذي عبرت عنه ( حركة مجلة « شعر » ) جماليا ، بالتناقض ما بين الشعر والواقع ، وأيديولوجيا ما بين الفرد والمجتمع . اذ تقارب هذه الصياغة الايديولوجية للعلاقة ما بين النخبة والمجتمع صياغة نيتشه للتعارض ما بين أخلاق السادة واخلاق العبيد . هذه الصياغة التي وظفتها الفاشية سياسيا .

يكتب جبرا ابراهيم جبرا : ( الشاعر لا ارى فيه قائدا : انما ارى فيه بطلا اشبه بكوريولانس ، يقف في وجه الدهماء لا يقودها )(٢٢) من المفيد هنا ان نذكر ان توفيق صايغ احد مؤسسي «شعر» قد عمم هذه الصياغة **الايديولوجية فنيا في شعره ( سنرى ذلك تفصيلا )** .

اذ يرى جبرا الشاعر كالقائد الروماني « كوريولانس » ، « الفاتح العظيم » الذي حقق كل توسعات « روما » الكولونيالية ، ومع ذلك تنفيه « الغوغاء » .



من خلال ما سبق يتوضح التقاء المنظور الوجودي بالمنظور النخبوي . لا شك ان التعميم الفني للشاعر كنبي وضحية ، يتضمن هذا الالتقاء وفق خصائصه الوظيفية الداخلية . ان هذا الالتقاء بين المنظورين تم في منظومة وعي واحدة ، هي منظومة الوعي القومي الوجودي للنخبة . وقد رأينا في القسم الاول من هذه الدراسة ، بحث النخبة القومية في الوجودية عن رؤيا ايديولوجية لها . وتضيء **نظرية النخبة** الى حد كبير ، منظومة الوعي هذه . مع التأكيد على المنظور القومي الوجودي اليها في « حركة مجلة « شعر » ، والواقع ان « **نظرية النخبة** » تضيء بشكل عام المشروع **الثقافي القومي الوجودي** لكل من ( حركة مجلة « شعر » ) وبعض الجوانب الرئيسية في « الآداب » رغم الانقسام الايديولوجي ـ السياسي بين المشروعين .

وقبل ان نتحدث عن « **نظرية النخبة** » سنحدد مصطلح **النخبة القومية الوجودية الليبرالية** كما يبدو في سياقه الاجتماعي ـ الايديولوجي ـ السياسي .

## حول مصطلح النخبة القومية الوجودية الليبرالية

رغم أن ( حركة مجلة « شعر » ) أكدت في اغلب اعدادها على عـدم صلتها باي مشروع سياسي ، فقد اقر يوسف الخال رئيس تحرير المجلة بالتميز السياسي للمجلة حيث أكد ان **( عددا وافرا من العاملين في المجلة ، ومن المساهمين فيها هم من القوميين الاجتماعيين )**(٣٤) وبهذا المعنى نطلق مصطلح النخبة القومية . مما لا شك فيه ان التعميمات الفنية الكبرى في ( حركة مجلة « شعر » ) تتجاوز المشروع السياسي ، ومن الخطا الخلط بين المحاكمة السياسية والمحاكمة الجمالية ـ الاجتماعية . الا ان دراسة « شعر » كمشروع ثقافي شعري لا بـد ان تأخـذ بعين الاعتبار جملـة المؤثرات الاساسية التي فعلت فيها .

لقد كان عدد وافر من النخبة التي قادت « شعر » وساهمت فيها : مجموعة ليبرالية منشقة عن ( الحزب السوري القومي الاجتماعي ) ويشير منح الصلح الى حالة الدكتور خليل حاوي ( التي يمكن اعتبارها حالة نموذجية ( **كان خليل المنسحب يومذاك من جو الحزب السوري القومي والمنحاز الى جماعة الليبراليين من المنشقين من هذا الحزب ، والمتحمس بشدة لحرية الفكر في وجه توتاليتارية الحزب السوري ، يشعر في قرارة نفسه أن حزبه القديم يحمل نصف الحقيقة ، والمنشقين الجدد يحملون هم الآخرون نصف الحقيقة ، بل يحس أنـه ترك القضية الناقصة الى لا قضية** )(٣٥) . وقد اثرت التجربة السياسية بهذا القدر او ذاك وبشكل معقد في التجربة الشعرية نفسها ، ويشير خليل حاوي في هذا الصدد الى انه ( **كان الانفصال موجعا مفجعا الى حد ما وربما اثر ذلك في « نهر الرماد » حيث يغلب التعبير عن التوحد والوحشة ومجابهة الوجود فردا وحيدا يفتقد ما عرفه من قبل من مساندة الرفاق له** )(٣٦) .

من الصعب البحث عن مفهوم متكامل لـ « الليبرالية » في ( حركة مجلة « شعر » ) ولكن يمكن القول ان المحور المركزي في هذا المفهوم

لـ « شعر » كان منصبا على مسالة (( **حرية الفكر** )) و (( **حرية الفرد** )) . وفي هذا الاطار فان ( حركة مجلة « شعر » ) كانت متمايزةً عن الخطاب السياسي . وربما يرجع هذا التمايز الى جماعة (( **عمدة الثقافة والفنون الجميلة** )) في الحزب السوري القومي الاجتماعي التي عبرت عما يسميه د. عادل ضاهر ( احد كتاب « شعر » ومراسلها في امريكا ) بـ (( **الاتجاهات الليبرالية الوجودية** )) والتي كان يوسف الخال ، رئيس تحرير « شعر » وصاحبها من أبرز الممثلين لها .

ولقد دعت هـذه الجماعة الى المنظور الكركيفاردي والبردايفي الوجودي للفرد في سياق الالتزام القومي آنذاك. وجد سعادة في اطروحاتها تهديدا للوحدة الفكرية لمشروعه السياسي ـ الثقافي . وبهذا المعنى نطلق مصطلح النخبة القومية الوجودية الليبرالية في ( حركة مجلة « شعر » ) . ان الدلالة السياقية لهذا المصطلح هي الاهم ، ويمكن القول هنا ان ( حركة مجلة « شعر » ) قد استوعبت في اطارها نخبة ليبرالية وجودية ، تحمل مفاهيم « الامة » ، دون أن يكون لها صلة سياسية كجبرا ابراهيم جبرا مثلا ـ ابرز نقادها ـ واذا كانت نخبة « شعر » قد تعرفت على الاطروحة « المتوسطية » التي بررت باسمها الالتحاق بالعرب ، من خلال تنظيرات « سعادة » بالدرجة الاولى كما نرجح ، فيمكن القول أن اثنين من أبرز المساهمين في حركتها الثقافية ـ الشعرية ، وهما الدكتور رينه حبشي والدكتور هنري القيم ، قد طرحا الاطروحة « المتوسطية » من منظور « تأثري » آخر ، يرجع الى تأثير هذه الاطروحة في وعي المثقفين الليبراليين الاقباط المصريين ، والذين كانت القبطية لديهم انتماء قوميا في الآن ذاته .

ولقد كان كل من رينه حبشي وهنري القيم وجوديا ليبراليا بالمعنى الدقيق للكلمة . ورغم أننا لسنا في صدد بحث تأثير الاطروحة «المتوسطية» في وعي المثقفين الليبراليين الاقباط المصريين ، الا انه يمكن القول أن مؤسسات ثقافية احيائية قبطية قد تبنت هذه الاطروحة ، وخصوصا (( **جمعية الآثار القبطية** ))(٣٧) التي (( **تاسست بالقاهرة عام ١٩٣٤ ، هدفها**

تشجيع دراسة الحضارة المصرية في العصر المسيحي القبطي ، ولها مكتبة ، وتصدر مجلة سنوية ، وكتبا في الآثار والفنون القبطية » مثلما أن الدكتور رينه حبشي - المثقف القبطي الليبرالي الوجودي المصري ، كان ملتفا حول كل الندوات والجمعيات التي تدعو لثقافة البحر الابيض المتوسط . وخصوصا مؤسسة « الندوة اللبنانية » التي كان يديرها ميشال أسمر احد الدعاة لهذه الثقافة ، اضافة الى الثقافة – اي حبشي – حول ( حركة مجلة « شعر » ) .

## نظريــة النخبة

توضح الموسوعة السوفيتية الكبرى « نظرية النخبة » بانها ( نظريــة اجتماعية فلسفية تؤكد وجود اجزاء مكونة في البنية الاجتماعية في اي مجتمع هي النخبة « الفئة صاحبة الامتيازات ، او الفئة التي تقوم بوظيفة ادارة العلم والحضارة ، وتطويرها في مقابل بقية كتلة الناس « ...... » وتنفي نظرية النخبة « التقدم التاريخي » وتنظر الى التاريخ كجملة من الحلقات الاجتماعية التي تحددها سيطرة نماذج معينة من النخب . وهي تنتقد سيادة الشعب باعتبارها فكرة طوباوية ، وأسطورة رومانتيكية ، وتؤكد أن عدم المساواة ، هو اساس الحياة الاجتماعية .... وفي مرحلة معينة من التطور التاريخي ، حيث تكون القوى المنتجة على درجة غير كافية من التطور ، يعتبرون نظرية النخبة قانونا شاملا ناتجا عن الطبيعة الانسانيـــة )(٣٨) ان « نظرية النخبـــة » اذ تضيء الطبيعة الاجتماعية – الفلسفية للتعميم الفني للشاعر كنبي وضحية ، فان التعميم الفني ينخلع نسبيا في المثل الجمالية التي يكشفها ، عن عوامله الســوسيو – ثقافية ، ويتطور حسب خصائصه الوظيفية الداخلية . ان المثل الجمالية التي تتكشف من خلال تعميمات فنيــة : ليست معيارا للجميل في الشعر وحسب ، بل وفي الحياة ايضا . وبمعنى آخر تعكس المثل الجماليــة للنخبة في سيروراتها الداخلية ، ارتباطا وثيقا بالوعي الاجتماعي ، الذي ينصهر في التجربة الشعرية . ويندغم في نسيجها . في شكل آخر ، هو

الشكل الفني الجمالي له . من هنا تضيء « نظرية النخبة » بدرجة رئيسية سوسيولوجية التعميم الفني . والذي يتصف دوما بخاصته الكشفية ، وابتكاره علاقات جديدة . وبصفة ان « القصيدة ـ الرؤيا » التي بلورتها ( حركة مجلة « شعر » ) هي شكل متميز من اشكال الوعي الاجتماعي للنخبة القومية الوجودية الليبرالية . ان اشكال الوعي الجمالي والوعي الفلسفي والوعي الايديولوجي . وهي اشكال متجاورة للوعي الاجتماعي . تتجاور فيما بينها . ولا تتكشف جماليا . الا في التخييل الشعري . وعلى اساسه . اذ تقوم فيما بينها علاقات ديالكتيكية في منظومة فنية واحدة .

لا تضيء « نظرية النخبة » من منظور اجتماعي ـ فلسفي مشروع ( حركة مجلة « شعر » ) وحسب . بل وبعض جوانب مشروع « الآداب » كمشروع ثقافي متماثل بنيويا مع المشروع القومي على تعدديته وتناقضاته ووحدة صراعاته الايديولوجية ـ السياسية .



تبرر « نظرية النخبة » كنظرية اجتماعية ـ فلسفية ، في النظر الى النخبة كمحركة للتطور التاريخي في المجتمع ويتجلى ذلك في حقل « نظرية الادب » في النظر الى الشعراء والمبدعين والمثقفين عموما في أنهم قادة المجتمع ، ومحركو تطوره التاريخي . يكتب **جبرا ابراهيم جبرا** ( نسب **الي انني قلت ((أن المثقفين والمبدعين هم الطليعة الجديرة بأن تقودالمجتمع)) اغلب الظن انني قلت ما معناه أن المثقفين والمبدعين هم الطليعة التي تقود المجتمع لما يتميزون به من وعي لذات الامة وقواها الفكرية** )(٣٩) من هنا يعتبر جبرا ( **لا يزال المثقفون هم المخيرون وهم الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير او لم يحملوه . الثقافة هي التي تغيّر في النهاية** )(٤٠) بل ان جبرا ابراهيم جبرا يربط التعميم الفني للشاعر كنبي وضحية بشكل واضح بنكبات الامة ، بصفة ان الشعراء يتميزون بـ « وعي ذات الامة » فيرى أن هذه النكبات هي التي دفعت يوسف الخال الى الاسطورة البابلية ، اسطورة تموز الذي يموت فردا وينبعث جماعة ، وهي التي دفعت توفيق صايغ الى ان يجد نفسه كنبي

وضحية في « جب الاسود » الذي رمى فيه الملك البابلي الجائر ، النبي دانيال ( سنناقش فيما بعد التماثل البنيوي بين هـذا التعميم الفني والمشروع القومي ) .

لا تبرز « نظرية النخبـة » في شكل تعارض ما بـين « الصفوة » و « الدهماء » و « القطيع » و « الغوغاء » و « الجماهير » وحسب كما راينا سابقا ، بل تتوضح طبيعتها الاجتماعية ـ الفلسفية بشكل اوضح في النظر الى النخبة كخالقة القيم الحضارية والخلقية ، وكاشفة الطريق امام الامة ، وعلى انها عماد السيرورة التاريخية .

يكتب جبرا ابراهيم جبرا : « واذا نظرنا في عبقرية اية امة ، وجدنا انها مجموع عبقريات افراد معينين ، تطورت اشكال الحياة ، بل الحضارة كلها ، على ايديهم بانفلاتهم من المخططات الفوقية والدوائر المفروضة « ........ » ولكن عبقرية المبدع امر فردي بحت لن يستطيع المجتمع مهما اتخذ من اسماء ان يخلقها فيه ، لانها هي التي تخلق نفسها ، وتفرض رؤيتها »(٤١) ومن هنا يكشف جبرا ابراهيم جبرا ما يراه ( حقيقة رمزية عميقة في نظرية اوسكار وايلد التي يقول فيها ان الحياة تقلد الفن ، بدلا من أن يقلد الفن الحياة . اي ان الاشكال والصور والمثل التي يخلقها الفنان تصبح فيما بعد نماذج يحذو الناس حذوها ، فتغيرهم ) . ويعبر عن ذلك بشكل واضح ايضا ، القومي العربي الوجودي ( واحد ابرز المعبرين عن « الآداب » ) د. عبد الله عبد الدائم ، حيث يكتب : ( لا شك ان النخبة هي المفصحة دوما عن مقام المجتمع ، وان قيمة الشعوب تقاس بعدد الافراد النابهين الافذاذ الذين يمثلون الصفوة فيها « ...... » وكثيرا ما تتلخص حياة الامة كلها في هؤلاء الافراد القلائل ، وكثيرا ما ترتد عبقريتها كلها الى فرد او افراد ، والذي خلق التاريخ ، وخلق الامم كما نعلم ، هم هؤلاء القلة ) ... الذين ( يرهصون بما ستؤول اليه الامـة ، متحسسين بالتيارات الخفية التي تضطرم في اعماقها ، ميسرين بزوغ هذه التيارات ) .... اذ ان ( اقوى ما في هذه النخبة انها تظل الحافظة

**الامينة للقيم الفكرية والخلقية العالية ، فهي تخلص لهذه القيم حين يكفر بها أكثر الناس )**(٤٢) ان اولية النخبة في ابداع القيم الحضارية ، في مواجهة عقم « الجماهير » هي ما يعيد **مطاع صفدي** ( احد ابرز المعبرين عن « الآداب » ) صياغته من منظور قومي ـ وجودي : **« لم يقض شيء على اولية الانسان وبالتالي على كل مقياس أصيل الا الأكف المصفقة ، الا الجماهير ماخوذة بسحر ساحر ، الا القطيع الذي تجاوز اولية الانسان الى تركيب رياضي مجموعي ... ومنذ ان أصبح الناس ، لا الانسان ، القيمين على القيم ، ومنها الشعر ـ هذه القيمة الوحيدة الغريبة ـ بطل الشعر ، أو صار ـ ساحة عامة ـ وتفنن القطيع في ضبط الشعر ... ومنذ ان حكم القطيع في ابطاله ، تحولت البطولة ـ والشعر بطولة ـ الى بضاعة تتناقلها الاذواق من غير ذوق حقيقي »**(٤٣) .

كما ترى **خالدة سعيد** ـ من ابرز كتاب ونقاد « شعر » ـ أن « الغوغاء » لا تستطيع أن تدرك الخلل في العالم وان **« التخلخل ادرك العالم في وعي الشاعر والفنان والنخبة فقط . هؤلاء هم ثوار وسط عالم من الافكار المحنطة »**(٤٤) .

ان رفض سيادة الجماهير ، واعتبارها فكرة « لاعقلانية » ، مقابل تفوق « النخبة » هو ما يصوغه يوسف الخال ـ في معرض حديثه عن دور مجلة « شعر » ـ بقوله : **« ونحن ، أي انا وانت وهو ، مش طبقة ولا جماهير ، وخصوصا جماهير ؟ ولماذا استعاضوا بهذا التعبير عن « الشعب » او « القوم » وهما تعبيران تاريخيان لهما مدلول حضاري ، فالشعب والقوم يجمعهم شيء مشترك ، فماذا يجمع الجماهير غير الفريزة التي يحاول الحكام اثارتها كما في قطيع من الماشية »**(٤٥) .

إن الصراع مابين الفرد والمجتمع ، مابين « النخبة » و « الغوغاء »، هو الوهم الايديولوجي الطبقي البورجوازي للتناقض الاجتماعي . ان ما يحدد الفرد هنا ليس الصراع بين الذات والموضوع ، بل في تحول الذات نفسها الى موضوع ، وسيرورتها موضوعا لاوهامها ، فيرى وعيها

الزائف انها تمثل في فرادتها وعي الامة لذاتها ، الا ان الدلالة الميتافيزيقية للامة هنا ، تتكشف في اطار تحول الذات الى موضوعها ، أي صيرورة الفرد « امة » ، متميزة ومتعالية على « الدهماء » و « الغوغاء » و « الجماهير » و « القطيع » . ان تحديد الفرد هنا ينطلق من الجوهر ويعود الى الجوهر . فالجوهر هو الانسان ، والانسان يتحول الى فرد موحش امام مصيره ، والفرد الى ذات ، والذات الى جوهر منفلت من شرطه التاريخي ـ الاجتماعي . بذلك يلتقي المنظور الوجودي الميتافيزيقي للفرد ، بالمنظور النيتشوي البطولي للنخبة ، بالمفهوم الميتافيزيقي للامة . وتتحول الامة الى ذات ، وجوهر متعال ، تخلقهما النخبة . فالنخبة هنا هي التي تصنع الامة ، وهي التي تصنع التاريخ، وتختص بصنع الحضارة في مواجهة « **بقايا الذهن** » ـ تعبير جبرا ـ من « **غوغاء** » و « **دهماء** » و « **جماهير** » و « **عامة** » و « **قطيع** » التي « **لا تحلم ولا تتسامح** » . . . بل تثير النخبة «**احساسيتها البليدة**» وتنعش « **خيالها الراكد** » . لا تساوي الامة في هذا الوعي الزائف ، « الغوغاء » و « الدهماء » و « الجماهير » و « العامة » و « القطيع » ، بل تساوي جوهرا مثاليا متيافيزيقيا ، يتجلى في جوهر الفرد الذي يعي ذاتها ، ويصنع سيرورتها . ان التوحيد مابين أولية النخبة ضمن هذا المنظور القومي ، وأولية الانسان او الفرد ضمن المنظور الوجودي ، يجد تعبيره النظري الاشمل والاوضح في تبني النخبة القومية للخطاب الوجودي .

ان ماصاغته في وعي نقدي ادبي « خالدة سعيد » للشاعر العربي الحديث كنبي « منفي ، مضطهد ، مشرد ، محروم ، يقابل بالنفور وعدم الفهم » هو ما يصوغه **انطون سعادة** بشكل آخر ، في علاقة النخبة القومية بالجماعة فيكتب : ( ومع ذلك سرنا مؤمنين **نتلقى اللطمات من الخائفين من ابناء امتنا ، نتلقاها كما يتلقى الطبيب لطمات عليل يريد ان يداويه من علة تملكت به ويأبى ان يتداوى** ) (٤٦) لقد عبر التعميم الفني للشاعر كنبي وضحية ، عن علاقة النخبة القومية بالجماعة ،

بشكل اوضح في المثال الجمالي التموزي . اذ ان الحقل الدلالي لهـذا المثال ، داخل منظومة النص الشعري نفسـه ، يستوعب اشكالا متعددة للشاعر كنبي وضحيّة ( كما سنرى ذلك تفصيلا في فصل « القصيدة التموزية » . ان التعميم الفني للنخبة في الرمز الحضاري التموزي، الذي يموت فردا ، وينبعث جماعة ، لم يكن تجريدا ، بل تؤكد **خالدة سعيد** انه كان لهذا التعميم الفني مايقابله على المستوى السياسي ،حيث كتبت :

**( كان لهذا التعبير الشعري مايقابله على المستوى السياسي ، فقد اندفعت هذه الجماعات وراء زعماء او رموز وطنية مثلت لها البطل المنتظر الذي يحقق المعجزة ، او الاب القادر على اختراق الموت . هكذا يحلم « ادونيس » في قصيدة « البعث والرماد » . « نيرانا جامحة الاوارك يولد فينا بطل مدينة »)(٤٧) .**



**ثالثا ــ المثل الجمالية للنخبة**

**مصطلح ( المثال الجمالي )**

يعرف ( **القاموس الفلسفي** ) المثال الجمالي بأنـه ( **الوحدة الاكثر انسجاما مابين الذات والموضوع ، بين الفرد وما هو اجتماعي ( بما في ذلك الطبيعة ) وهو يجد تعبيره في التطور الحر والشامل للقوى الابداعية الانسانية ، باعتباره هدفا بحد ذاته . ويتحقق المثال الجمالي بصيغته الموضوعية من خلال الممارسة العملية الاجتماعية ، ويتحقق بصيغته الذاتية في المشاعر والمعاناة والصور والاذواق والتقويمات والمفاهيم التي يحملها الفرد كشخصية مكتملة . ويتجلى المثال الجمالي في الفن بصيغة اكثر تركيزا في النماذج الفنية . والمثال الجمالي هو اساس الابداع في اي مجال من مجالات النشاط الانساني ، وهو في الوقت نفسه معيار للجميل في الحياة وفي الفن )**(٤٨) .

ان سيرورة « المثل الجمالية » في تعميمها الفني للشاعر كنبي وضحية، هي سيرورة معقدة ومركبة وشديدة التنظيم . اذ ان هذه السيرورة اذ تشترك في كشف التناقض مابين النخبة والجماعة او مابين الفرد والمجتمع ، او مابين ، الشخص الانساني و ( الانسان المعمم ) او ( الانسان الجمهور ) في المصطلحات الوجودية ، فانها تتجاوز لاشك الوعي النظري ـ الايدلوجي الذي رافقها . ذلك ان التعميم الفني بطبيعته يتصف بخاصة الكشف ، والانخلاع النسبي عن عوامله السوسيو ـ ثقافية . الا أن هذا لايعني ان المثال الجمالي الذي يتجلى في تعميمات فنية ، هو مجرد مبادىء تأملية . بل ان سيرورته تتصل بهذا القدر او ذاك بالمثل الاجتماعية والسياسية والحضارية ، وهذا يشير الى طبيعته الاجتماعية الايديولوجية المتميزة . الا ان سيرورة هذه العلاقة ذات طبيعة مركبة ومعقدة .



وبقدر ماهو المثال الجمالي معيار للجميل في الحضارة والفن، فاننا سنرى من خلال دراسة المثل الجمالية في ( حركة مجلة « شعر » ) انه معيار للجميل في الحياة ايضا . ان العلاقة هنا بين ( المثال الجمالي ) والمثل الاجتماعية والسياسية والحضارية هي معقدة دون شك كما نلح على ذلك . ولها قوانينها الداخلية المستقلة نسبيا عن هذه المثل . لذا فان ( المثال الجمالي ) على الرغم من محدوديته التاريخية والمؤقتة في دلالته الاجتماعية ـ الايدلوجية ، فانه يتصف بالسمة الانسانية الشاملة ذات الدلالة او التعدد الدلالي الذي يتجاوز هذه المحدودية . وسنحاول دراسة اشكالية العلاقة مابين النخبة والجماعة ، او مابين الفردوالمجتمع، او ما بين ( الشخص الانساني ) وبين ( الانسان المعمم ) او ( الانسان الجمور ) ، كما تجلت في المثل الجمالية الكبرى لشعراء ( حركة مجلة « شعر » ) الذين يندرجون في اطار فهمها لطبيعة الشعر ووظيفته ، اي « الشعر كوسيلة معرفة ورؤيا » ، اذ ان « شعر » قد حضنت ايضاتجارب شعرية هامة ومؤثرة ، لاتندرج في اطار نظريتها عن الشعر .

## توفيق صايــغ

### ١ ــ الشاعر والمجتمع او ( الكركدن وحيوانات الغابة ) .

في ( بضعة اسئلة لاطرحها على الكركدن )(٤٩) يطارد ( الانسان المعمم) او ( الانســان الجمهور ) الذي هو ضمن القوانين الداخلية للرؤيا الشعرية « حيوانات الغابة » ، ( الشخص الانساني ) الذي يبحث عن « المتعذرة الوجود حتى في جنــة العــلاء » . ويتجلى ( الشخص الانسـاني ) في ( الكركدن ) ، وهو حيوان اسطوري ، وحيد ومحسود وفريد في الغابة، ولا يشبهه احد ( كما تقدمه الرؤيا نفسها ) . ان وحوش الغابة (الانسان الجمهور ) تطارد الكركدن ( الشخص الانســاني ) تحمل له الموت ، ويحمل لها في الآن ذاته المحبة والعبادة :

« ابداً يطاردونك
وحوش الغابة ليست
اشدّ عليك من
القانصين الرشاق
يطاردونك ، وتطاردها ، معاً
ليحملوا الموت لك
لتحمل لها المحبة والعبادة
لتحمل الموت لك »

ان هذه العلاقة بين ( الشخص الانساني ) و ( الانسان الجمهور )، بين الشاعر والمجتمع ، بين الكركدن ووحوش الغابـة ، ذات طـابـع مسيحي ؛ اذ ان توفيق صايغ من الشعراء الذين حولوا المثال المسيحي الى تجربة كيانية فردية ، لذلك تقارب لغته اللغة المقدسة . ومـن هنا يعيش الشاعر مأساة البحث عن عذرائه ، وجوده الفردي ، وأقنومه الذاتي الخاص في مجتمع يخنقه ، ويمحق فرديته .

« الصيدُ في إثرك
وانت في إثر عذرائك »

وكما ان ثمن حرية ( الشخص الانساني ) في الوجودية هي النفي، فان ثمن العثور على العذراء الروحية الداخلية عند صايغ هو الموت الافتدائي لها . ان هذه العذراء ليست موضوعا ، بل هي الذات نفسها . وبمعنى آخر ان ثمن الشعور بهذه الذات فاجع عند توفيق . ان ثمنه الدم . ويعبر صايغ عن هذه الرؤيا بـ « **معادل موضوعي** » يتجلى في صراع الكركدن مع حيوانات الغابة :

« غريبٌ" عرسكما
في سجلات الارض والسما
ومواطن الجن
حسبتك حرصت على العفرة
كشرقيٍ متزمت
حباً بالدم
لايكتمل العرسُ بدونه
احجمتَ عن إسالةِ الدم ،
ولن ترضى بعرسٍ ناقص ،
عوضاً عن دماها دماك »

ان الشاعر يقترب من كبش الضحية او القربان الذي تحدث عنه جبرا ( ارادة الجماهير التي لا تحلم ولاتتسامح ) أي ( الانسان الجمهور ) كما في مصطلح الوجودي، المسيحي غابريل مارسيل . حيث يدافع الشاعر عن عذرائه الفريدة ، الوحيدة التي لا تدركها حيوانات الغابة ، اي يدافع عن ( شخصه الانساني ) ، فيسفك دمه امام رحم عذرائه، التي هي اقنومه الذاتي ، امام طراد حيوانات الغاب :

« رأيت
السهام المصوبة والخوذ
وكانت تتساقط قدماً امامك
من تلقاء ذاتها
ونظرت إلى الجيبة الخاتلة
إلى المخلصة القاتله
..................
..................
..................
طعنة أرادتك
فاحجمت
فكنتَ الطعين
ولم تقاتل ولم تنتفض
بقبلةٍ سلمتكَ ، وبدمعة ،
ولم تسفكْ دم صيادٍ
امام رحمها
وامام رحمها الحريز
سفكت دماك . »

ان مأساة (الفرد) تتجلى هنا في أن مطارديه يحملون الموت لفرديته، لعذرائه ، في حين لايسفك دم اي صيادٍ منهم ، بل يسفك دمه ، أو بلغة جبرا ( يبقر بطنه ) قرباناً لها .

شخوص مساعده
بمأساة عتيقه
لاتصدُّ البطل :
قدمــاً تدفعه
( بطلا واعياً )
للنهاية الدامية ..

من خلال ماتقدم نتبين أن صايغ رأى العلاقة مابين « الشخص الانساني » و « الانسان الجمهور » على أنها علاقة صراع أزلية بين الفرد والمجتمع ، بين الفرد ( الكركدن الفريد الجميل المتميز ) الذي يبحث عما يراه عذراه ، وحريته ووجوده ، وبين المجتمع ( حيوانات الغابة ) الذي يخنقه ويطارده . ولقد رأى صايغ مصيراً مفجعاً لهذه العلاقة بين المجتمع والفرد ، ينتهي دوماً بخاتمة دامية ، تبقر بطن الفرد ، ويزغرد لها المجتمع ، وهذا هو ثمن الفرادة كما يرى الصايغ :

وإذ حملوك مزغردين
فريداً في مماتك
بكماً في حياتك
...................
...................
...................
والتموا حواليك
بقروا بطنك
بطنها انتفخ
مت وعاشت
فأبكيك وأبكيها . »

٢ ــ المنفي والبطل أو الشاعر و « كوريولانس »

في ( ثلاثون قصيدة ) المنفي هو المثال الجمالي الابرز . ان الرؤيا الشعرية تتغلغل في المشاكل الميتافيزيقية للتجربة الباطنية في فراغ النفي الكياني ، والاحساس بالسأم والعبث والتمرد . من هنا تجابه الرؤيا الشعرية الله ، وتتعرف على طرده لها ، ووصمها بالنفي الازلي ، الا ان رضا الله يتحول للصايغ منفى رهيبا آخر .

من هنا تتمرد الذات في شرنقتها ، او ما يسميه توفيق بـ « مارد في قمقم » يرفض الانفلات منه ويختار النفي . ومن الواضح هنا التأسيس الوجودي لهذه الرؤيا ، اذ ان البحث عن الحرية يقود الى النفي . فالحرية هي الانفصال عن ( الانسان الجمهور ) والتميز عنه ، وبكلمة اخرى عن تاريخية الواقع ، وبذلك فان الحرية هي النفي نفسه ، من هنا يتشخص توفيق الصايغ بـ « كوريولانس » القائد الروماني كمثال للبطل المنفي . فالمنفي هو بطل في الآن ذاته . وتعكس عملية التشخصن هذه علاقة النفي بين ( الشخص الانساني ) و ( الانسان الجمهور ) او بين الفرد والمجتمع . فمثلما نفى المجتمع الروماني ، قائدة « العظيم » كوريولانس ، هكذا ينفي المجتمع الشاعر ، كنبي عظيم . الا ان « فريولانس » يصيح بالجموع « نفيتكم بني وطني » وفي ذلك يتوحد المنفي بالبطل . يكتب صايغ في ( كريولانس كمثال للبطل )(٥٠) :

« عندما تخطى البوابة
سمعت اذناه ولم تصغيا
خفتت فيهما الصرخات المتعالية
قطعوا حبل النجاة
راى القيد انقطع
« لينفَ ! »
عندما تخطى البوابة
سمع « ارحمنا ! »
« لينفَ ! »
خارج البوابة الحديدية
في ارض العدا
انتصب في الفورم
وانطلقت تخرق القهقات :
« نفيتكم بني وطني ! »

من هنا لم ينظر الصايغ الى علاقة الفرد بالمجتمع ، الا على انها علاقة شقاق ازلي ، تكون فيها حرية الشاعر ، اي تشخصنه ، دوما الضحية . ومثلما في ( ابضعة اسئلة لاطرحها على الكركدن ) تحمل وحوش الغابة للكركدن الفريد ، الطعنات ، ويحمل لها الحب . فانه في ( كريولانس كمثال للبطل ) ، يحمل ( الانسان الجمهور ) النفي والاهانة العبقرية قائده، في حين يحمل هذا له مجده وعظمته ومآثره . من هنا لم ينظر صايغ ، المسيحي السلبي في اعماقه الى الشاعر ، الا كنبي « مرمي » في « جب الاسود » ، لكأنه يتشخصن بالبني دانيال الذي القاه الملك الجائر في « جب الاسود » ففي نهاية هذه الرؤيا الميتافيزيقية في ( ثلاثون قصيدة )، يكتب الصايغ :

وقلت : « أمامك بعد
جب الاسود »



بذلك تستكمل مقولة الشاعر ــ الضحية ، النبي ، القربان ، الكبش المقدس ، . . . ابعادها ومأساتها الوجودية الميتافيزيقية . ان ( الكركدن ) أو ( كريولانس ) أو ( المنفي ) ليسوا في النهاية الا الشاعر نفسه . الذي لم ينظر الى فرديته الا على انها ضحية في المجتمع ، الا ان هذه الكائنات الميتافيزيقية ، التي تتجلى فيها فردية الفرد ، ليست مجرد تجليات لمثل جمالية ، بل انها معيار للجميل في الحياة ايضا . فالجميل انطلاقا من ذلك هو الفرد الذي يتخطى تاريخية مجتمعه ، ومشكلاته الحقيقية ، وينعزل عنه ، ولا يجد فيه الا محقا لحريته وتشخصنه وفرديته باتجاه اكتشاف مأساة حرية مجردة ليس فيها الا فراغ النفي وعبثيته المفجعة. انه الفرد المهزوم امام تاريخية الواقع ، والذي يتوقع هزيمته وهامشيته كمثال للبطولة ، أو كقربان افتدالي ، او ككبش ضحية . وهل وجد الصايغ نفسه في مجتمعه اكثر من منفي مرمي في « جب الاسود » ؟!

## انسي الحاج

### ١ ـ الملعون

تأخذ علاقة ( الشخص الانساني ) بـ ( الانسان المعمم ) في ( لن ) لانسي الحاج ، المثال الجمالي لـ ( الملعون ) . ان هذا الديوان الذي سيعلن في بيان « عاصف » قصيدة النثر ، سيعلن ايضا في مقدمته ان « قصيدة النثر عمل شاعر ملعون » ان شعر انسي الحاج اذ تؤجهه هذيانات تجربة جوانية ملعونة من ( الانسان المعمم ) وتلعن كل شيء ، فانه يردنا مباشرة الى ( الشعراء الملاعين ـ ١٨٨٤ ) لفرلين ، وهم مالارميه ، كوربييه ، رامبو ( ومن السهل ان نعرف لماذا اطلق فرلين تلك الصفة على كوربييه ورامبو ، فهما منبوذان من المجتمع الذي يعيشان فيه )(٥١) . كما خص فرلين نفسه بلقب ( المنحط ) . وكان تيوفيل غوتييه في مقدمته لـ ( ازهار الشر ) لبودلير ، قد استعمل صفة « المنحط » وما ( الشعراء المنحطون ) الا الشعراء الرمزيون انفسهم قبل تشكيل الحركة الرمزيــة ١٨٨٥ . ويسهل هنا ادراك اشارة مصطلح ( الملعون ) الى الصفة السلوكية الملعونة لـ ( الشعراء الملاعين ) أو المنحطين . ان ( الملعون ) كمثال جمالي اساسي في شعر انسي الحاج ،اذ يشير الى حالة تمزق وانفصام بين الفرد والمجتمع، او بين ( الشخص الانساني ) و ( الانسان المعمم ) ، فانه يشير ايضا الى نموذجه الغربي . كما يشير الى ان انسي لا ينظر الى قصيدة النثر كـ (عمل شاعر ملعون في جسده ووجدانه ) بل وملعون في مجتمعه . والواقع ان انسي الحاج لم ينظر الى الشاعر الا كنبي ملعون ( الشاعر الحر هو النبي، العراف والاله ، الشاعر الحر مطلق )(٥٢) من هنا فان « لن » لانسي الحاج في ذلك ، هو كتابة فضائحية . لقد كان ممكنا لانسي الحاج ان يسمي قصيدته « فقاعة الاصل » بـ « الاستمناء » . لكأن فضائحية ذلك تذكرنا بعنوان ( السحاقيات ) العنوان الاصلي الذي وضعه « بودلير » لـ ( ازهار الشر ) . فلقد اراد انسي الحاج في ( لن ) أن يكون شاعرا مارقا ، ملعونا ، منحطا . ان يستوحي تلك الاخلاقية المخيفة عند « بودلير » و « الشعراء الملعونين » و « المنحطين » ، وان يبحث عن الشعر في هول العيب .

**وذات ليلة نهضت لاتأمل كالمعتاد في معضلات الخليقة وفجأة رأيت شارلوت على الاصبع فرسمت اشارة الصليب . فازدادت شارلوت وهناً خفت ثم خفت ثم خفت حتى أصبحت غابة من الخوف .**

بل ان الانتهاك الفضائحي لـ ( الملعون ) يصل الى درجة الخطاب الوطني في مرحلة اتساع الدور الاجتماعي والسياسي لهذا الخطاب ، واستقطابه قوى اجتماعية واسعة . ففي ( نشيد البلاد ) يجابه انسي لذة « الخيانة » ، بعد ان جابه في « شارلوت » لذة « اللعنة » . وهما في الآن ذاته لذة المروق ، والكشف عن انحطاط القيم ، وتفككها ، وتحللها .

من هنا فـ ( الملعون ) في شعر الحاج ، هو انسان قلق ، مجنون ، يائس ، متمرد ، فضائحي ، منحط ، معزول ، مارق ، لاقيمي ، ومريض كبير . ان الاطروحة الجمالية الكبرى في ( لن ) هي التفكك الروحي والقيمي والجسدي لـ ( الفرد ) من كونه ملعونا ، أي ما يسميه انسي بتشرش السرطان في الروح والجسد وفي العالم ايضا . ولم ير انسي في زمنه الا « زمن السرطان » ، الذي يعيش فيه تفككه الروحي « الازلي » ومجابهته العبثية للمستحيل . وفي هذا التفكك يعيش انسي اشكاليته في لعنة الجماعة له ، واشمئزازه منها ، ويقود اللعنة الى اقصاها ، الى نهاياتها لتتجلى ايضا في البنية اللغوية للنص الشعري ، عبر تكسيرها ، وانتهاك بنيتها الصرفية والنحوية نفسها . وبذلك يندرج ( لن ) في انتهاك كل مقدس . اذ أن ( لن ) هو الرفض المارق ، اللاعن الملعون ، لكل ماهو سائد . لكأنه يريد ان ( يصبح بين الجميع المريض الكبير ، والمجرم الكبير ، والملعون الكبير ، كما رأى رامبو في مصير الرائي . وهذا ما قاله انسي بشكل آخر ان « الملعون يضيق بعالم نقي » . ان هذا المثال الجمالي لـ ( الشخص الانساني ) يعيش اشكالية البحث عن حريته في الاشمئزاز من ( الانسان المعمم ) او ( المجتمع ) ولعنة المجتمع له . انه لا يحقق حريته التي يهتف لها بحميمية ولوعة « ياحرية » الا بمروقه على المجتمع ، وانغلاقه

في ابدية التفكك السرطاني في الروح والحياة . ولذلك لا يبدو ( الشخص الانساني ) ملعونا في جسده ووجدانه وحسب ، بل وفي المجتمع ايضا ، ان المثال الجمالي بطبيعته يعبر عن الوحدة بين الذات والموضوع . ولقد تحققت الصيغة الذاتية لهذا المثال في مشاعر مجنونة ، ومعاناة هدم ، واحساس بالانحطاط الروحي والقيمي ، كما تحققت في صيغتها الموضوعية بالعزلة الفعلية عن المجتمع ، وازدرائه واحتقاره ، والبحث عن الحرية في مجاهل التفكك القيمي والروحي ، بعيدا عن تاريخية المجتمع .

وبهذا يغدو الملعون ( المثال الجمالي ) النموذجي للبورجوازي الصغير، الابق ، المارق ، الذي لا يحس المجتمع الا خنقا لفرديته ، ومحقا ، ولعنا لها . في حين يرى مروقه ثورته الوحيدة . والواقع ان انسي وجد في شعره « فعله الثوري » الوحيد الذي يعكس التفسخ الروحي والقيمي والاجتماعي للنخبة .



## المثال الجمالي التموزي

يشكل المثال الجمالي التموزي احد اهم المثل الجمالية لـ ( حركة مجلة « شعر » ) الذي لم يمثل معيارها للجميل في الشعر وحسب ، بل وفي الحياة ايضا . واذ يتأسس الرمز التموزي على مقدمات نهضوية ، فان استعادته شعريا تخرج به عن دلالته النصية الاصلية التي تعبر عن علاقة الطفولة المعرفية الانسانية بعالمها الطبيعي والانساني ، الى دلالة سياقية تعطيه خاصية قومية ، رغم ان الرمز التموزي ليس خاصا بشعب محدد ، بل نجد موازياته لدى جميع الشعوب القديمة . هنا بحثت « شعر » في الرمز الحضاري التموزي عن احتمال احياء « نهضوي » حضاري يكشف عن امكان تبلور الذات القومية ، وكشف هويتها في رؤيا نخبوية تستوعب احلام الجماعة ، وتفديها .

ان الخاصية الدلالية الرئيسية في المثال الجمالي التموزي ذات طبيعة مزدوجة : الموت الافتدائي الفردي والانبعاث الجماعي . الا اننا سنرى ان المثال الجمالي التموزي يتداخل ويتشابك مع مثل اخرى ، كالمسيح وفينيق والحسين ويوحنا المعمدان ، والمنفي ، والغريب ، والمطارد . . الخ. وبهذا المعنى يعكس جماليا علاقة النخبة بالواقع الاجتماعي والتاريخي . ان استعادة الخاصة المعرفية للرمز التموزي في سياق توظيف نهضوي ( قومي ) تتم بوصفه رؤيا حضارية .

من هنا ينسجم ذلك مع مفهوم ( حركة مجلة « شعر » ) للشعر كحالة حضارية ، وللحداثة كاشكالية محتوى حضاري . وستتصل هذه الخاصة المعرفية ( التي عبرت عن الطفولة المعرفية البشرية ) بالنظر الى التاريخ كدورات حضارية ، تجددها النخبة القومية كدورات لحياة الامة نفسها . من هنا استعادت النخبة الرمز التموزي في سياق مشروع اعم ، هو مشروع انبعاث الذات الحضارية ـ القومية . والذي انتجته شعريا بالانبعاث التموزي . وبهذا المثال الجمالي تتشكل الصورة التموزية للنخبة القومية ، في صورة تموز الذي يعيد بموته الافتدائي الفردي انبعاث الامة . انه النخبة القومية نفسها شعرا . من هنا اضمر في تعدديته الدلالية ، دلالات اجتماعية وايديولوجية وسياسية ومعرفية متعددة ، شكلت « تماثلا بنيويا » مع النخبة القومية . فلقد تماهت النخبة القومية لـ « شعر » بالرمز التموزي في الشعر والحياة ، واسقطت فيه وعليه ثقافتها الانتروبولوجية والنفسية والفلسفية ووعيها الميتافيزيقي ،وعناصر التأثير الوجودي والمسيحي . هذه الثقافة التي تشكل المضمون الجوهري للاسطورة في محاولة تعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع .

ولان الشعر ـ الرؤيا يقوم على انشاء عالم جديد عبر « تجاوز وتخطي » الواقع الى المجهول ، كما نظرت اليه ( حركة مجلة « شعر » ) فقد تجاوزت النخبة القومية تاريخية الواقع ، وتخطته باتجاه الاسطورة لتعيد انتاجها شعريا عبر الحدس ، والعودة الى العالم الداخلي والباطني.

من هنا برزت شخصنة الرمز التموزي ككائن ميتافيزيقي يحلق بشكل حر فوق الواقع ، ويستبطن الآتي .

لقد عكس المثال الجمالي التموزي — كما سنرى تفصيلا — بشكل جوهري ، اندفاع النخبة القومية خلف ( الاب ، المنقذ ، القادر ، الزعيم ، المعلم ، البطل ، المسيح . . . ) يمكن أن نجد لها احيانا ( تماثلات بنيوية ) مباشرة مع الذين اندفعت خلفهم في الحياة . الا ان المثال الجمالي التموزي الذي أولته النخبة القومية شعريا ، عبر تحويله الى تجربة داخلية حدسية كيانية ، لن يكون مجرد رمز حضاري ، بل سيعبر عن جوهر رؤيتها للحياة . اذ ان ادونيس في ( البعث والرماد ) لن يرى — كما يقول — في تموز مطرا وريحا وحقولا ( كما هي الدلالة النصبة الاسطورية ، بل سيبحث عنه في صورة جديدة لبطل قومي ، افتدائي ، مخلص .

كما يعيد يوسف الخال في ( ثلاثية البحر ) اتصال الذات القومية بالحضارة الغربية ، وتهليله لما وراء قرطاجة وقبرص باسم التضحية لعشتروت ولادونيس ولبعل ، مثلما يخرج بحار خليل حاوي من احساسه بالموت الحضاري في الغرب والشرق، باستصراخ تموز للانبعاث الحضاري، كانبعاث للامة نفسها .



ان الرمز التموزي الذي يحدسه الشاعر ينهض هنا بوصفه نبيا للجماعة ، وضحية افتدائية لها . من هنا تأخذ علاقة الفرد بـ ( الجماعة ) اشكالية الاتصال والانفصال في آن واحد . فتموز يوسف الخال الذي يظهر في ( البئر المهجورة ) بـ ( ابراهيم ) هو « بئر يفيض ماؤها » في مفازة صحراوية مهجورة ، لكن سائر البشر تمر بها ولا تشرب منها . وتموزه يهجم على الموت حين يهرب الجميع ، فيموت ولكن الجماعة تتهمه بالجنون .

« .. وحين صوب العدو مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل

مـن الرصاص والردى
صيح بهم : « تقهقروا ، تقهقروا »
في الملجأ الوراء مأمن مـن
الرصاص والردى . »
لكن ابراهيم ظل سائرا
وصدره الصغير يملأ المدى
. . . . . .
. . . . . .
وقيل انـه الجنون
لعلـه الجنـون
لكنني عرفت جاري العزيز من زمان ،
مـن زمـن الصغر ،
عرفته بئرا يفيض ماؤها
وسائر البشـر
تمر لا تشرب منها لا ولا
ترمي بها ، ترمي بها حتى حجر



ان تموز الذي يحمل « دمه الطليل » في شعر الخال من أجل انبعاث العالم ، هو المثال الجمالي للنخبة نفسها في علاقتها بالواقع . انها مثل « ابراهيم » او « تموز » بئر خصيبة فريدة في مفازة صحراوية مجدبة لا يشرب منها . وهـو نفسها في بطولتها الافتدائية بـين جماعة تتهمهـا بالجنون . .

بينما ( تموز ) ادونيس الذي يظهر في ( البعث والرماد ) ب « طائـر الفينيق » يعيش غربته ، كغربة كل بطل ، يجمع في ذاته ( صورة ) الحمل الوديع والبطل القاهر ) في آن واحد . وهو هنا الواحد الذي يموت على الصليب ، وبعل الذي يقتل التنين . وتموز تنبعث الحياة بموته ، والنبي

الذي يحب حتى سجانيه وقتلته الذين يكمنون له غيلة في حين يموت من أجلهــم .

في حين تمثل علاقة الفادي بالامة في شعر كمال خيربك ، غربةمأساوية بين الانهمار التموزي الانبعاثي لبطولة النخبة في صحراء الوجوه القاحلة ، بينما هذه الوجوه تهرع وتختبىء تحت الخيام :

« كان مثلي غيمة ثـم انهمر
فوق صحراء الوجوه القاحله
وتساقطنا معا في طريق القافله
وانتظرنا الف عـام
كي نرى فوق الغصون الراحله
بعثنا عبـر الثمـر
زهرة تنبىء عنـا
برعما يهمس انـا
صدفة من الف عام ، قد تقمصنا المطر
وسقطنـا
فوق صحراء الوجوه القاحله
فعرفنـا
صدفة ، ايضا بان القافله
حين مرت تحتنا
هرعت واختبأت تحت الخيام . »

ان اشكالية علاقة ( ابراهيم ) بالبشر في قصيدة يوسف الخـال ، و ( فينيق ) بالجماعة في قصيدة ادونيس ، و ( غيمة ) كمال خير بـك بالقافلة ، تتجلى جماليا كرمز تموزي . اذ ان ( ابراهيم ) و ( فينيق ) و ( الغيمة ) صور لتموز ، بشـر الخصب في مفازة الخـال ، وفينيـق

( مسيح ، بعل ، تموز ) التجدد والانبعاث خارج الرمال واليباب في شعر أدونيس ، والغيمة العبثية في قافلة من الوجوه القاحلة في شعر كمال خير بك . ومن هنا فان ( تموز ) هو المثال الجمالي الذي ينهض في القصائد الثلاثة في سياقات شعرية مختلفة ومتمايزة . الا انها تعكس في الآن ذاته علاقة النخبة بالجماعة . اذ تبدو النخبة هنا في مثالها الجمالي التموزي : كفئة مختارة ، مخصبة ، مخلصة ، وكفئة غريبة ، مهجورة متهمة بالجنون في شعر الخال ، وكغريبة ومحاصرة بالرابضين لها غيلة في شعر أدونيس ، وكتضحية عبثية في قافلة جامدة في شعر كمال خير بك . وهنا فان النخبة تتجلى جماليا بتموز ، المخلص الغريب في مجتمع قاحل ينفيه ، ويشربه. كما يتجلى تموز في صيغته الموضوعية كمعيار للجميل في الحياة ، بالنخبة القومية ، التي تنظر لنفسها كبطل منقذ مخلص يبعث الامة،ويجدد دورتها الحضارية . بموته الافتدائي ، ويموت باسمها ونيابة عنها من جهة ، ولا ينظر الى الجماعة الا كمنقطعة عن جوهرها الحضاري القومي . وتائهة روحيا وقوميا من جهة ثانية اي مجدبة . وبهذا المعنى فان النخبة غريبة اجتماعيا وروحيا نوعا عن الجماعة . انها غربة الوعي القومي للنخبة عن الضياع القومي للجماعة . ومن هنا يواجه ( تموز ) يوسف الخال . رصاص الاعداء ، بينما تهرب الجماعة الى الامان . كما ينهصر ( تموز ) كمال خير بك بينما تهرب القافلة . ويرفع ( فينيق ) أدونيس . ( يعلبكه ، – صورة المثال القومي – بينما تكبل الجماعة جبينه بالسلاسل ؛ وتكمن لـه غيلـة . .

وبهذا المعنى تعكس سوسيولوجية المثال الجمالي التموزي انفصام النخبة فعليا عن الواقع ، ويتجلى ذلك – جماليا – باستبدال الواقع بالرؤيا التي تتجاوزه وتتخطاه ، كما تعكس سوسيولوجية المثال الجمالي التموزي من جهة اخرى ، العداء الازلي بين الفرد والمجتمع ، بين الشاعر والواقع . فالواقع يسحق الفرد ؛ والمجتمع لا يعترف بفرديته . حيث يظهر الفرد دوما في صورة المثال الاعلى لجماعة لا تكترث به. هكذا يتعارض خصب الفرد ( الانسـان – الاله ) مع جدب الجماعة القاحلة . وعيه القومي

مع ضياع الجماعة وتشتتها . بطولته الافتدائية مع جبنها وخوفها . وهذا كله تعبيرات جمالية شعرية عن تعارض النخبة مع الجماعة في الحقل الاجتماعي . لذلك يدنو الشاعر ـ النبي ـ المخلص ـ المسيح ... من درجة كبش التضحية لكي تخصب الجماعة بدمه ، وتعود دورة الحياة فيها . حيث تتكشف في المثال الجمالي التموزي دراما وجودية مجردة ، ومأساة ميتافيزيقية ، غالبا ما تكتشف عبثية تضحيتها ، أو تتماهى بالانبعاث ( كما في مثال الخال الذي يواجه « تموزه » الموت رغم ادراكه عبثيته ، وفي مثال كمال خير بك الذي ينهمر تموزه على صحراء الوجوه القاحلة دون جدوى ، أو في مثال ( فينيق ، الذي يحرق غربته ولهـا بانبعاث الجماعة ، وتجددها ) .

## المثال الجمالي الكلي
## ( مهيار ادونيس )



ينهض المثال الجمالي الكلي في كائن ميتافيزيقي اسطوري ، يوحد في اعماقه السحيقة سيزيف وفينيق وديوجينيوس ونوح واوديس وايكار والخضر واورفيوس وبشار ، والحلاج ... ويسمي ادونيس هذا الكائن الذي يبتكره بـ « مهيار الدمشقي » الذي يتلبس ازمة الشاعر كفرد . منذ البدء يتشخصن ادونيس بـ « مهيار » ويعود استبطانيا الى الاعماق السحيقة ، يقرأ « لغاتها البعيدة » . وهنا تقترب شخصية « مهيار » من « الموناد » . من « الخريطة التي ترسم نفسها » . انه « يخلق نوعه بدءا من نفسه ـ لا اسلاف لـه ، وفي خطواته جذوره » . ان عمليـة الاستغوار الباطني التشخصني هذه في العودة الـى الذات ، لا تكشف هويتها الا في عملية انشقاق عن « الانسان المعمم » اي المجتمع .

يظهر « الانسان المعمم » هنا بأشكال متعددة ، انه الماضي ، الـذي يأخذ حقله الدلالي السياقي هنا دلالات الرحل والقبيلة ، الجـراد ، التكايا ، الوبر ، التسري ، الخيمة ، الخليفة ، الامير ، الامام ، السجاد ،

العنقاد المشعوذة ، الخرافات ، والعالم اليابس ، والمحل . مثلما ان « الانسان المعمم » هو أيضا « بلاد الوحول » و « الزمان الصفير » و « عصر القطيع » و « الخضوع » و « الانحدار » و « الوطن المليء بالسواد » . من هنا فان تشخصن « مهيار » كاختيار للذات ، هو انشقاق عن هذا « الانسان المعمم » .

**انني نبـي وشكاك**
**أعجن خميرة السقوط ، أترك الماضي في سقوطه**
**واختار نفسي**

ان اختيار « مهيار » لنفسه ، هو انشقاق عن « الانسان المعمم » فمهيار « عرف الآخرين فرمى صخرة فوقهم واستدار » و « حيث لا يلتقي بسواه يجيء ، حيث لا يلمح الآخرين استدار ، حاملا غرق النهار » ولذلك تأخذ العلاقة بين ( الشخص الانساني ) وبين ( الانسان المعمم ) أي بين ( مهيار ) و ( الواقع ) بين ( الفرد ) و ( المجتمع ) بين ( الشاعر ) و ( الجماعة ) علاقة الانفصام . ومن هنا يعلن « مهيار » « غريب عنكم أنا وفي الطرف الآخر اسكن بلادا خاصة بي » ويوضح « مزمور » مهيار في « ارم ذات العماد » هذه الاشكالية التي تظهر كل اشكالية تعارض اونطولوجي بين ( الفرد ) و ( المجتمع ) :



« تريدون أن أكون مثلكم . تطبخونني في
قدر صلواتكم ، تمزجونني بحساء العساكر وتلفل
الطاغية ، ثم تنصبونني خيمة للوالي وترفعون
جمجمتي بيرقا »
« تعيشون كالبلاط والتحيب هواؤكم ، تعلنون
مناخ القنفذ وترقدون فوق مباخر الجمل —
واطفالكم اضاحي
يفصلكم عني بعد بحجم السراب »

**« تتقدمون كالبرص نحوي ، انا المربوط بترابكم .**
**لكن لا شيء يجمع بيننا وكل شيء يفصلنا**
**فلأحترق وحيداً ، ولاعبر بينكم رمحاً من الضوء**
**« الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا » او كما قيل ،**
**وانتم نيام ، فاذا انتبهتم متم ، او كما سيقال .**
**انتم وسخ على زجاج نوافذي ويجب ان**
**أمحوكم ، انا الصباح الآتي والخريطة التي ترسم**
**نفسهـا » .**

الا ان هذا الشقاق الاونطولوجي بين الفرد والمجتمع ، بين الشاعـر والواقع ، بين « مهيار » و « الانسـان المعمم » تتطور دلالته في رؤيـا حضارية ليكون شقاقاً بين حضارتين : حضارة الرمل وحضارة البحر . ف « مهيار » منذ بدء تشخصنه :



**« يهبط بين المجاذيف بين الصخور**
**يتلاقى مـع التائهين**
**في جرار العرائس**
**في بعث الجذور**
**بعث اعراسنا والمرافىء والمنشدين**
**يعلن بعث البحار » .**

ان « مهيار » هنا يرمز الى البحر ، في حين يرمز ( الانسـان المعمم ) الى الرمل ، ويتسـع الرمزان كما سنرى ، ليكتسب دلالة حضـارية . ففي « مرثية الايام الحاضرة » التي تحيل الى مرجع الواقع ـ التاريخ ، يرى ادونيس المحل في تاريخ شعبه في ايامه الحاضرة . ان « الارض البوار » تظهر هنا في :

« خريف المالح يتناثر فوق جراحنا وما من شجرة او نبع
بعيدا تجر المأساة وجه تاريخنا ، وتاريخنا ذاكرة يثقبها
الرعب ، وسهول غريبة من الشوك الوحشي
في اية جداول بحرية نفسل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس
والارامل العائدات من الحج ، الملوث بعرق الدراويش حيث
تنخطف السراويل ، ويحبل الصوف بالمعجزة ، وتحظى بريبها
جرادة الروح » .
« وبلادي امراة من الحمى ، جسر للملذات يعبره القراصنة
وتصفق لهم حشود الرمل . ومن بابها الصلصالي تلمح عيوننا
البعيدة اشياء الناس — اضاحي لقبور الاطفال ، مجامر
للاولياء ، شواهد من الحجر الاسود ، والعقول مليئة بالعظام
والرخم ، وتماثيل البطولة جيف ناعمة .
ونمضي ، صدورنا الى البحر ، وفي كلماتنا يرقد نحيب
عصر آخر .....
ونسمع مراكبنا في خوارها اليائس »



يرسم ادونيس هنا صورة حضارية للارض البوار ، كمحل حضاري.
ان دلالة هذا المحل تبرز في المناسك اللاهوتية ، والدروشة الشرقية ،
والشوك الوحشي ، والمالح فوق الجراح ، والجراد ، وحشود الرمل ،
ومجامر الاولياء ، والحجر الاسود ... الخ ويستكمل ادونيس رسم
صورة البوار في حياة شعبه :

ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة . عواصفنا في
خرق وسماؤنا الرمل ....
الناس ! قشور جديدة من كل صوب ، طعم نادر من
الزرنيخ وسماء لا تنضج تحتها السنابل .

**الناس ! تحت لسانهم يتكدس الرماد ، وفوق انوفهم**
**تتدحرج صخرة الصمت ، وبناة الممالك يسرجونهم ويعرضونهم**
**لعبا في الساحات وارائك واعلاما . ولا همس في بردى**
**والفرات ، لا لقاح ، لا تململ . السلالة عاقر في بلادي وخرساء**
**والتاريخ يحمل بقاياه الى ارض اخرى .**

ان « مهيار » يهتف « في عيني يرقد شعبي الضائع » وهو باسم شعبه يستصرخ الخصب في الارض البوار ، يستصرخ المطر الذي يغسل تاريخ شعبه ، ويبحث عن شعب جديد ينهض ضد الرمل وضد حضارة الوبـر :

**ايتها الارض المفروشة بالوبر ، ايتها الخريطة الجامحة من**
**القمح والنفط والمرافىء ، يا ارضا بلون الهجرة وبلون الريح**
**هل سينهض من جديد ، شعبا جديد في حقول الافيون**
**والقات ؟ هل ستنهض ريح جديدة ضد الرمل**
**وانت ايها المطر ، ايها المطر الذي يغسل الانقاض**
**والخرائب ، ايها المطر الذي يغسل الجيف ، ترفق ايضا**
**واغسل تاريخ شعبي » .**

وادونيس يرى مستقبل « الارض البوار » في عودتها الى البحر . وهنا تنهض الدلالة التموزية للمطر في الاسمر الطالع من البحر ، الذي يكنس الوباء ، وتنطرح امامه الهة الرمل .

**فوق الهاوية سنبني ، ولسوف نظل في فوهة المستقبل**
**تلك هي عتبة المستقبل :**
**« اسمر طالع من البحر ، مليء بغبطة الفهد ، يعلم**
**الرفض ، يمنح اسماء جديدة ، وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل**

**اسمر طالع من البحر لا تفويه اعياد الجثث مليء بالعالم**
**مليء برياح تكنس الوباء والنسمة الخالقة في رياحه تفسر الحجر**
**على الحب ، على الرقص والحب . »).**
**آلهة الرمل تنطرح على جباهها ، والنبع يدفق تحت**
**العوسجة ، ما من حنظل على الشفاه ولا موت في البحر**
**.... ونأتي الى بلادنا الاسيرة حيث المصباح كنيسة**
**والنخلة راهبة .**

والحيز الجغرافي ـ الحضاري للبحر هنا ، هو المتوسط ، الفرات ، العاصي ، بردى ، ... الخ

ايها البحر الابيض
ايها الفرات يا اياما بلا رقم
ايها العاصي يا سريرا بلا طفل
وانت يا بردى
لقد شربتك جميعا وما ارتويت ، لكنني تعلمت الحب



وعندما يهتف « مهيار » في « مرثية القرن الاول » : « المجد يكتبه سطيح والرخ .... قاتل القمر انا ، قاتل العنقاء المشعوذة ، فانه يشير الى رفضه الحضاري للماضي ، الذي يندرج مباشرة في حيزه الاجتماعي الثقافي ـ الحضاري ، المتمثل بثبوتية التاريخ العربي . « الرمل يمحو مناراتنا » هكذا يبطن « مهيار » انشقاقه . لذا يعلن نفسه كـ « سيد الرفض » ويشهر « بيارق الرفض » واذ تتأسس العلاقة بين ( مهيار ) و ( الواقع ) او بين الفرد والمجتمع كعلاقة انفصال وانفصام ، فانها تتأسس في الان ذاته كعلاقة رفض . فـ « الرفض » هو « راية وانجيل » مهيـار :

**« انني اللغم والطعم ، اقنع الارض بحضوري ، وافتتت العالم كي امنحه الوجود ، ضاربا بعصاي الصخر حيث ينبجس الرفض ويغسل جسد البسيطة ، معلنا طوفان الرفض ، معلنا سفر تكوينه »** .

من هنا يتخطى « مهيار » العالم ، باتجاه تشخصنه الباطني ، ويغني ما يسميه بـ « روحه المفتربة » ... ان الرفض هنا يقترب من ( التمرد ) الوجودي ، انه اختيار للذات المتشخصنة في مواجهة ( الانسان المعمم ) أي انه شكل من أشكال الاختيار :

**« ماذا اذن ليس لك اختيار**
**غير طريق النار**
**غير جحيم الرفض**
**حين تكون الارض**
**مفصلة خرساء او اله »**



كما يقول :

**انني نبي وشكاك**
**اعجن خميرة السقوط**
**أترك الماضي في سقوط**
**واختار نفسي**

وبهذا المعنى فان الرفض كاختيار للذات ، يقود الى النفي ، لان الرفض شكل للحرية ( في المنظور الوجودي الشامل ) وكل حرية وجودية ميتافيزيقية تقود الى النفي الكياني . ويظهر هذا النفي في أشكال متعددة في شخصية « مهيار » أهمها التناقض الاونطولوجي بينه وبين المجتمع ، كما يظهر ايضا في « التيه » فـ « مهيار » هو « التائه » و « الحيرة وطنه » و « ناقوس من التائهين في هـذه الارض الجليلية » و « وجـه خانه

عاشقوه » ... الخ . ان صور التيه والحيرة والعبثية والضياع والنفي والرفض والغربة ... الخ تميز الهوية الاونطولوجية لـ « مهيار » . الا ان « مهيار » متعدد الدلالات ؛ بل ويحضن في تشخصنه دلالات متناقضة انه سيزيف وفينيق وديوجينيوس ونوح ، واوديس، وايكار ، والخضر، واورفيوس ، وبشار ، والحلاج ... الخ . ان هذه الهوية المتناقضة تعكس اشكالية « مهيار » السوسيولوجية من كنه بورجوازي صغير . اذ ان « مهيار » عدسة مقعرة تعكس دلالات متغايرة متناقضة . لذا يصدر أيضا عن هوية « نيتشوية » ، حيث يحمل « مهيار » دلالة « الانسان ـ الاله » والواقع ان هذه الدلالة من اهم خصائص هويته . فـ « مهيار » يبدو كخالق للقيم ، يتصف بخاصة « التخطي التقييمي لكل القيم » النيتشوية ، ما وراء الخير والشر ، ما وراء الاله والشيطان.

ـ (( من أنت ، من تختار يا مهيار ؟
اني اتجهت الله أو هاوية الشيطان
هاوية تذهب أو هاوية تجيء
والعالم اختيار . ))
ـ لا الله اختار ولا الشيطان
كلاهما جدار
كلاهما يغلق لي عيني
هل أبدل جدار بجدار
حيرة من يضيء
حيرة من يعرف كل شيء ... ))
٥

من هنا يتخطى « مهيار » ـ الانسان ـ الاله ، الله والشيطان معا ، الجنة والخطيئة ، الخير والشر

اعبر فوق الله والشيطان
( دربي انا ابعد من دروب
الاله والشيطان ) ـ

أعبر في كتابي
في موكب الصاعقة المضيئة
أهتف ـ لاجنة لاسقوط بعدي
وأمحو لغة الخطيئة

هكذا يظهر « مهيار » ك « انسان كلي » في اطار « ادراكه المتعالي » لـ لـ « موناديته » ، اذ ان مهيار في هذا الادراك الميتافيزيقي ، يعيدصياغة العالم في ضوء حدسه الفوري الباطني ، لذا يحضن في هويته كليات متناقضة كالالوهة والخطيئة والعبثية والانبعاث والصلب والحيرة ..الخ ويحيا ما فوق المحسوس ، وما فوقالواقع ، في ادراكه التعاليالميتافيزيقي لكينونته ك « موناده » مغلقة ، اي الشكل الفلسفي المثالي الميتافيزيقي للتصور عن الوضع الاونطولوجي للفرد في المجمع .



## سوسيولوجية المثل الجمالية للصراع الاونطولوجي بين الفرد والمجمع

تشترك المثل الجمالية الكبرى في ( حركة مجلة «شعر » ) في تصوير التعارض الاونطولوجي بين الفرد والمجتمع . ويتجلى هـذا التعارض وجوديا في الصراع ( الازلي ) بين ( الشخص الانساني ) و ( الانسان المعمم ) . كما يتجلى شعريا ـ داخل النص الشعري في ( المطارد ) كمثال جمالي في شعر توفيق صايغ ، حيث يحس الكركدن هنا بانه مطـارد ابدا ، يحمل له الاخرون الموت ، ولا ينتهي الطراد الا بنهايتـه . وفي ( المنفي ) الذي يحس بازلية التعارض بين حريته والمجتمع ، فتقودهالحرية الى النفي . وفي شعر انسي الحاج في ( الملعون ) الذي لا يرى في المجتمـع الا خنقا لفرديته ومحقا ولعنا لها . وفي ( المثال الجمالي التموزي ) في الغربة بين البطولة الافتدائية الاخصابية وبين يبا بـالواقع ، ولا اكترائية الجماعة . ومن هنا تشترك المثل الجمالية كلها في النظر الى الشاعـر كنبي وضحية في آن واحد .

ان ( التعارض ) الاونطولوجي بين الفرد والمجتمع اذ يتجلى شعر يا في هذه المثل ــ التي تتطور خصائص كل منها في سياق شعري نصـي داخلي ، وبالتالي تختلف وتتمايز حدة معارضتها الاونطولوجية للمجتمع بين شاعر واخر ، بل بين قصيدة واخرى ــ فانها تقود الفرد للانكفـاء الى كهف الذات ، وحدس اسئلة ميتافيزيقية مجردة في عتمته ، تؤسطر الانسان ، من كونه فرد مفرد ونبي في آن واحد . ان هذا الانكفاء الحدسي سيعني على صعيد علاقة الشعر بالواقع ، تجـاوز وتخطي الواقـع ، واستبداله بالرؤيا . وهكذا تحل ميتافيزيقية الرؤيا محل تاريخية الواقع ومن هنا اكتسبت القصيـدة ــ الرؤيا خصائصها الجمالية الرمزية الرؤيوية فهذه الخصـائص في نظرية الشعر الرمزي هي حالة سرية صوفية لا تدركها الا « النخبة » المصطفاة ، المتحللة من الواقع . لقد بلور مالارميه نظرية هذه الخصائص جيدا ، حيث تتحد الذات بالموضوع ، والمحسوس بمـا فوق المحسوس ، والاني بالازلي . وبهذا المعنى يتاسطر الانسان في النص الشعري ، ك ( كائن ميتافيزيقي ) كما سماه ادونيس كما تتاسطر الرؤيا كشعر ميتافيزيقي . ومن هنا تشترك جمالية الرؤيا في ( حركة مجلـة « شعر » ) مع جمالية ( الشعراء المنحطين ) في فرنسا القرن التاسع عشر .



ان سر اللعنة ، التي يصم بها المجتمع الفرد ، تتغلغل في جميـع المثل الجمالية ل ( حركة مجلة « شعر » ) ، حيث يتـم التصعيـد الميتافيزيقي والرؤيوي لهذا الكشف في اسطرة الفرد كانسـان اله ، او ككركدن جميل ، او كنبي ، او كضحية مقدسة .

لقد نظر الرومنتيكيون وخصوصا هوغو وفيني الى الشاعر كنبي ، ومنارة للعصر ، في حين نظر ( الشعراء المنحطون ) او الملعونون ( الرمزيون لاحقا ) الى الشاعر كضحية غريبة روحيا عن مجتمعها ، وكطائر (القطرس) البودليري ، المنفي عن سماواته ورياحه وحريته وسط رجال يهزؤون ويسخرون منه . اما ( حركة مجلة « شعر » ) فلقد نظرت الى الشاعر كنبي وكملعون في آن واحد . ولقد عبر جبرا ابراهيم جبرا ــ كأحد أهم المؤثرين النقديين في « شعر » عن ذلك جيدا .

ان ( مرض القرن ) الرومنتيكي الذي ساد الشعر والنثر الرومنتيكيين والسأم والاشمزاز ولعن المجتمع الذي ساد الرؤيا الشعرية الرمزية لدى ( الشعراء المنحطين ) ، سيكون لدى ( حركة مجلة « شعر » ) تماهيا بـ « روح العصر » الذي كانت الوجودية اكثر ما عبرت عنه . ولم تفهم ( مجلة حركة « شعر » ) « روح العصر » باعتبارها قانونا للتطور التاريخي بل فهمته فعليا كـ ( مرض العصر ) الوجودي ، الذي ساد اوروبا بعد الحرب العالمية الثانية . ومن هنا كانت ( رايات العصر ) لدى « شعر » تتلخص بـ « النفي ، الغربة ، الوحدة ، الحرمان ، الرفض ، الاضطهاد ، اللامنطقي ، عبودية المكان والزمان ، الموت الفاجع ... الخ » ان التماهي بـ « رايات العصر » هذه ذات الروح الوجودية ـ بالمعنى الشامل ـ يشكل في الواقع جوهر ومحتوى اطروحة « المعاصرة » في « شعر » احد أهم مستويات مشروعها التحديثي ، كمشروع تتحدد اشكاليته الرئيسية في تجديد المحتوى الروحي والحضاري للشعر .

لقد عكست اطروحة « روح العصر » هذه المرض الروحي لفردية نخبة شعراء ( حركة مجلة « شعر » ) في مجتمع لم تر فيها ذاتها الا غريبة روحيا عنه . ومن هنا قامت اطروحة « شعر » على أن شعرها هو « شعر الانسان » كما قامت الوجودية على ان فلسفتها هي « فلسفة الانسان » .

وقد اختزلت « شعر » الانسان الى حرية ميتافيزيقية مجردة ، يهددها المجتمع بالاستيعاب ، والمحق ، وبالتالي جردت الانسان من طبيعته الاجتماعية ليكون ( كائنا ميتافيزيقيا ) كما تحولت اطروحة الحرية لديها ، الى بحث ميتافيزيقي عن الحرية الفردية ، انطلاقا من اطروحة وجودية ان لا حرية سواها . ومن هنا قاد البحث الوجودي عن الحرية الى النفي . وكل بحث وجودي عن الحرية يقود الى النفي . الا ان ( حركة مجلة « شعر » ) تماهت بـ « مرض العصر » الوجودي ، «روح العصر» بوصفها نخبة تتمتع بـ « خاصة » البطولة الخلاقة الافتدائية

مقابل جمهور هامد . ومن هنا اخذت اشكالية التناقض الروحي بين الفرد والمجتمع ، شكل اشمئزازالفرد وغربة عمايسميه جبرا بـ «الدهماء» هذا الشكل الذي سيتحلى باشكال متعددة ، وبدرجات نوعية مختلفة . فالفرد في شعر توفيق صايغ يحول هنا الى « كريولانس » تنفيه «الدهماء» او الى نبي يرميه المجتمع في « جب الاسود » ، او الى ملعون يقود لعنته للمجتمع ولعنة المجتمع له ، الى اقصاها في شعر انسي الحاج . او الى نبي « مخصب » لا تدركه الجماعة /القافلة/البشر/الامة ، المجدبة القاحلة كما لدى ( الشعراء التموزيين ) . او الى راء في مقابل « جموع » شيأتهم الشعارات ، وسلوتهم بالالات وبالادوات في بعض شعر ادونيس(٥٢) .

ان التطور الدلالي للصراع الروحي بين الفرد والمجتمع ، يتم في حقل دلالي متنوع ، وواحد في جوهره ، اذ ان الفرد يظهر هنا باقنعة دلالية متعددة تشكل حقلا دلاليا ، تتجاوز فيه المعاني الدلالية ، وتختلف فيه الالفاظ . حيث تتحدد هذه الاقنعة كمقاربة لنا بالحقل الدلالي التالي : الفرد ، المسيح ، القائد المنفي ، المخلص ، البطل القادر ، البطل القاهر ، الحمل الوديع ، الضحية ، الشهيد ، الفارس ، الملعون ، المنفي ، تموز ، البعل ، علين ، فينيق ، الغريب ، الانسان ــ الاله ، او الانسان الاعلى ، المطارد . . . الخ وسنجد هذا الحقل الدلالي كله ، المستخلص من سياقات شعرية متعددة للمثل الجمالية لدى شعراء ( حركة مجلة « شعر » ) منمذجا في قصيدة « البعث والرماد » لادونيس .

من هنا تتحدد المثل الجمالية لمشروع « شعر » في الصراع بين النخبة والجماعة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الرؤيا والواقع . وتتجلى غربة المثال الجمالي عن الواقع ، وعدم تطابقهما ، باختلال التوازن الروحي . ومن هنا يبدو الشعر كاعادة لهذا التوازن ، وكتحقيق روحي له ، وكعزاء ايضا ، من خلال رفض الواقع ، وتجاوزه وتخطيه ، وخلق عالم آخر ميتافيزيقي مجرد ومستقل ، ومن هنا لم تشكل هذه المثل الجمالية

معيارا للجميل في الفن ، أو تعميما فنيا وحسب ، بل كرؤيا للحياة والواقع والمجتمع والتاريخ . اي كمنظور للجميــل في الحياة ، تتجلى مثلـه الاجتماعية ، في نخبة مغتربة عن المجتمع ، ومنفكة في ضياعها الروحي ، وفي نخبة قومية تعطي لعبثية احســاسها بالحياة معق باختراقها الموت . واهمة انها تجدد وتبعث الحياة في عروق الجماعةالقاحلة.وبكلمة موجزة في نخبة « ملعونة » اجتماعيا ، تتوهم انها تحمل أرواحا مقدسة تطاردها الجماعة او تسير بنفسها الى الموت او الى المنفى او الى « جب الاسود » ، لكان هذه النخبة تجيب عن سؤال بودلير الرجيم : « الا توجد اذن ، ارواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها » ¹.



## خاتمـــة

بذلك نرى ان المثل الجمالية للنخبة ، في تعميماتها الفنية المتعددة ، واشكال استيعابها الجمالي للعالم ، وفي تنوع الســيرورة الداخلية لها ، تكشف عن الطبيعة الاجتماعية ــ الايديولوجية ــ الجمالية المميزة للشعر الحديث ، كجنس شعري متميز للبورجوازية الصغيرة ، ونخبتها . مثلما تكشف في الان ذاته عن التواشج العميق بين الوعي الجمالي الذي يضمها ، وبين اشكال الوعي الاخرى التي رافقته واثرت فيه وتشكلت معه ، وفي مقدمتها الوعي النقدي الادبي ، والوعي الايديولوجي الفكري ، والوعي الفني الشعري ، التي كانت في سياقها الاجتماعي ــ الثقافي العربي ، مــن ابرز واهم اشكال الوعي الاجتماعي للنخبة القومية الوجودية الليبرالية ، في النصف الثاني من الخمسينات والنصف الاول من الستينات ، وهو العقد العاصف لانفجار التعبير الشعري العربي ، وتكون الشعر الحديث .

←

## هوامش :

(١) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية أو الطوفان ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ص ٥١ .

(٢) شعر ١٣ ، كانون الثاني ، ١٩٦٠ ، يوسف الخال ، ص ١١٧ .

(٣) شعر ٢٠ ، خريف ١٩٦١ ، يوسف الخال ، ص ١٣١ .

(٤) ماجد فخري ، شعر عدد ٣ ، السنة الاولى ١٩٥٧ ، ص ١٠٩ — ١١٥ .

(٥) رينه حبشي ، شعر ٤ ، خريف ١٩٥٧ ، السنة الاولى ، ص ٩٠ .

(٦) ادونيس ، شعر ١٦ ، خريف ١٩٦٠ ، ص ٢٥ .

(٧) فؤاد رفقه ، شعر ١٣ ، كانون الثاني ١٩٦٠ ، ص ١١٤ « عناصر القصيدة الحديثة » — خميس مجلة « شعر » .

(٨) المصدر السابق .

(٩) مصطفى خضر ، شعر ٢٩ — ٣٠ ، ربيع ١٩٦٤ ، ص ٩٢ .

(١٠) انسي الحاج ، شعر ١٨ ، ربيع ١٩٦١ ، ص ١٨٦ .

(١١) بيير ايمانويل ، عن حسام الخطيب ، ص ٧٥ ، سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية ، دمشق ١٩٨١ .

(١٢) الموسوعة الفلسفية ، اشراف : روزنتال — يودين ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت .

(١٣) قاموس الفلسفة ( بالفرنسية ) ، لاروس ، ديدير جوليا ، باريس ١٩٦٤ .

(١٤) شعر ١٩ ، السنة الخامسة ، ص ١٢٣ — ١٢٤ ، في الرد على الدكتور علي سعد ، صيف ١٩٦١ .

(١٥) ادونيس ، محاولة في تعريف الشعر الحديث ، شعر ١١ حزيران ١٩٥٩ ، ص ٧٩ .

(١٦) أدونيس ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .

(١٧) الشعر الفرنسي في القرن ١٩ ، جوديت شحادة ، ص ٨٨ ، ( بالفرنسية ) .

(١٨) والاس فاولي ، عصر السوريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ١٩٨١ ، ٤٥ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

←

(٢٠) نظرات لرينه حبشي ، شعر / ٤ / ص ٩٠ ، السنة الاولى ، خريف ١٩٥٧ .

(٢١) المصدر السابق .

(٢٢) جوديت شحادة ، الشعر الفرنسي في القرن ١٩ ، ١٩٨١ - ١٩٨٢ / جامعة حلب ، ص ٨٨ .

(٢٣) يوسف الخال ، شعر ٢٥ ، شتاء ١٩٦٣ ، ص ١٤٣ .

(٢٤) يوسف الخال ، شعر ٢٠ ، خريف ١٩٦١ ص ١٣١ .

(٢٥) أدونيس ، شعر ١٦ ، خريف ١٩٦٠ ، ص ١٥٠ .

(٢٦) خالدة سعيد ، شعر ١٩ ، صيف ١٩٦١ ، ص ٩٠ .

(٢٧) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية أو الطوفان ، الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٦٠ ، دارمجلة « شعر » ، الطبعة الثانية ، ص ١٣٨ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١٣٨ .

(٢٩) خالدة سعيد ، شعر ١٩ ، ربيع ١٩٦١ ، ص ٩١ .

(٣٠) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية أو الطوفان ، ص ١٥٥ .



(٣١) خالدة سعيد ، شعر ١٨ ، ربيع ١٩٦١ ، ص ١٤٩ .

(٣٢) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية أو الطوفان ، ص ١٢٤ .

(٣٣) جبرا ابراهيم جبرا ، شعر ٢١ ، شتاء ١٩٦٢ ، ص ١٣ .

(٣٤) يوسف الخال ، شعر ٢٢ ، ربيع ١٩٦٢ ، ص ٢٥ .

(٣٥) منح الصلح ، الفكر العربي المعاصر ، عدد ٢٦ ، حزيران - تموز ١٩٨٣ ، ص ١٠٨ .

(٣٦) المصدر السابق ، ساسين عساف ، حديث مع الشاعر خليل حاوي ، ص ١٠٢ .

(٣٧) يوسف أسعد داغر ، معجم الاسماء المستعارة وأصحابها ، مكتبة لبنان ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٢ ، ص ٩٦ .

(٣٨) الموسوعة السوفيتية الكبرى ( بالروسية ) ، موسكو ، ١٩٧٨ ، المجلد ٣٠ ، ص ١٤١ [ ترجمها خصيصا الدكتور فؤاد مرعي ] .

(٣٩) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ٧٩ .

(٤٠) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية أو الطوفان ، ص ١٣٥ .

←

(٤١) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية أو الطوفان ، ص ١٣٨ .

(٤٢) عبد الله عبدالدائم ، مشكلةالنخبةفيالشرق ، الاداب ، آب ١٩٥٤ ، العدد الثامن ، السنة الثانية ، ص ٤ ـ ٦ .

(٤٣) مطاع صفدي ، الارض والشعر ، الاداب ، العدد الثاني ، شباط ١٩٥٥ ، ص ٢٠ .

(٤٤) خالدة سعيد ، شعر ١٩ ، صيف ١٩٦١ ، ص ٩١ .

(٤٥) يوسف الخال ، المنار ، لندن ، المنار تلتقي شعراء « شعر » ، حزيران ١٩٧٨ .

(٤٦) أنطون سعادة ، النظام الجديد ، دمشق ١٩٥٠ ، ص ١٠٨ .

(٤٧) خالد سعيد ، حركية الرؤيا ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ط١ ص ١٧ .

(٤٨) القاموس الفلسفي ( بالروسية ) ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٨ ـ ١٢٩ ، باشراف ر. م. روزنتال [ ترجمها خصيصا الدكتور فؤاد مرعي ] .

(٤٩) توفيق صايغ ، بضعة أسئلة لاطرحها على الكركدن ، معلقة توفيق صايغ ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٣ .

(٥٠) توفيق صايغ ، ثلاثون قصيدة ، القصيدة الثانية عشرة ، بلا صفحة .



(٥١) وليام وبمزات مكليتث بروكس ، النقد الادبي ، تاريخ موجز النقد الادبي الحديث ، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب الاجتماعية ، دمشق ١٩٧٧ ، ص ٦٣ .

(٥٢) « لن » أنسي الحاج ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠ ، المقدمة .

(٥٣) « ماذا يفعل هذا الرائي .

لجموع سواهم .

مثل هباء .

ساواهم بالآلات وبالادوات شعار .

واستتبعهم ظل « ادونيس ـ قصيدة تمود » .

❊ ❊ ❊

شعر:

# الجذور

د. حسن فتح الباب
"القاهرة"



قصة:

# اختفاء الرجل المسكون

مصطفى يعلى
"المغرب"

شعر

# الجذور (*)

د. حسن فتح الباب



تلملم أوراقَها النائماتِ على علّتي
وردة كنتُ في النيل خبّأتُها
والنجومُ التي شَخَصتْ في خريف المطارِ
إلى حبّنا ودّعتْنا على نهرِنا الفارق المستبدِّ
عليلٌ أنا . . علّتي صحّةُ البَوْحِ
إن الطريقَ الرحيلَ عن النيل
يُبْلِغُنا مأمناً . . كفناً للمُسَجّى القتيلِ
على مائِهِ . . في انتظارِ القيامةِ

(*) ألقيت في مهرجان الشعر السادس عشر بالجزائر

تجمعُ أشلاؤه بعضَها
يبحث الجذرُ عن ساقِهِ . . الساقُ
تبحثُ عن جذرها
والمطارُ الخريفُ النجومُ الوداعُ
تلملمُ أوراقَها
لِتَحْمِلَ زادَ المعادِ وآخرةَ الرفضِ
أولى النهاياتِ لِلمُجْتَلِي والبداياتِ للمُنْتَمي

* * *

والمُصَلُّون للغيثِ بين الفيافي
رفاقُ المنافي يقولونَ
يومَ التلاقي المنافي القرابينُ
إن المنافي الشقاءَ شفاءٌ
إذا عَشِقَتْنا شِفاهَ الجراحِ
فلا تَنْأَ عنا
(أخي أنتَ من لحمي دماؤك من دمي
فان كنتُ مأكولاً فكن خير آكلٍ
وإلا فأدركني ولَمّا أُمزّقِ)
يراودكَ السابقون الأُلى أنكرونا
لأنّا عشقنا وميضَ الترابِ القديمِ

وطيبَ المساءِ على بيتِنا المشرقيِّ
وعينين في المشربيّةِ أغنيتين
لطفلٍ فقيرٍ . . عشقتُ حصى قريتي
قبل أن أتعلقَ شُمَّ الصخورِ
ويبهرَني النجمُ
كيف تخطّى الغيوبَ بمطرقةٍ
لايراها العبيدُ الجواري
وفأسٍ عرفتُ بها يَدَ أمّي أبي
عرقَ الأرضِ . . جلْدَ الضحايا
وآنستُ في ظلِّ منجلِها
نورَ عيني ونبضَ الحنايا
ولستُ ببائعهم ما حييتُ ولكنْ
نك العشقُ ياوطني أيُّها الأبَدُ المُتحوّلُ
بالموتِ فينا خلايا
وبالنِّيلِ أنداءَ جرحٍ
على وجنَتَيْ بائعِ الفُلِّ
طارَ على غيمةٍ من ضلوعِ الأزقّةِ
بين « صحارى الإمامِ » و « رَمْلَةِ بولاقَ »
— آهِ مشاعلَ كانت وتبقى وقودا —

إلى الأمسياتِ المرايا
على الشاطىءِ الآخرِ المَخْمَليِّ
لكَ العشقُ يا أيها الوطنُ المُتَجَوِّلُ
بالليلِ موكبةً تحت عُمّالِ « أسيوطَ »

ـ آهِ رفيقا لكم كنتُ في زمن الحقِّ والزَّيْفِ
حرباً على الموتِ كان الجنود
رفيقا لكم كنتُ في وطن الراتعين المطايا
رفيقا لكم زمنَ العازفين البغايا ـ
وزادُ « التراحيلِ » بين « البراري » و « أسوانَ »
حُمْرٌ المواويلِ في الليلِ
شمسٌ وحُلْمٌ صبايا . . رؤوسٌ تساندها
موجتانِ . . تُضاجعها سنبلاتٌ ذوَتْ
قمَرٌ في المحاقِ . . المنايا لهم
والأماني لِكُهّانِ « طيبةَ »
والبقراتُ السِّمانُ « لآمونَ »

فرعونُ فوق الأضاحي
أيا وطنَ البسطِ والقبضِ والوجدِ والفيضِ
يا وطن الحُلْمِ والرَّفْضِ

يا أيها الشّجَنُ القاهرُ المُسْتَجَبُّ الذي
يسكنُ النّفْيَ . . يسكنني عشقُكَ المُسْتَميت

* * *

يراودكَ العصبةُ الحافظونَ كتابَ التراتيلِ
للمُلْكِ بين الرّصافةِ والجسرِ
والراكبونُ على الموج يحتضنونَ البيارق
تحتَ سيوفِ الأهلّةِ والحافظونَ فُروجَ البُغاة
فروضَ القبيلة . . مَنْ رجمونا
لأنّا رجَمْنَا لهم صَنَماً
واجترحنا الخطايا لأنّا رَحِمنْا لنا نُطَفاً
أيها الوالغون الغواةُ ذئابَ الموائي
على النهرِ أصفى بنينا وأحلى البناتِ
تُباعُ . . تَجُوعُ . . وتُلْقَى لكم جُثثاً
أو حِبالاً عليها تُريحون أو تَسرحونَ
المراعي لكم والمرائي لنا
أيها المنتهون الغُثاءُ الأخيرُ . . المنافي
أحَبُّ إلينا
تضيءُ السّوادَ على « السّامريِّ »
فتسحقه قدمُ الميتينَ على بابِهِ

والمعاولُ أيدي السنين العجافِ
وآخرةُ التّيهِ بين المزاميرِ والسّامريّ
وأبّهةِ الحَرَسِ المَلَكيّ المُطاعِ
فيومٌ لزينته لا يرانا
ويومٌ لِوَشْم معاصمنا لا نراهُ
فهاتِ كتابَكَ . . اقرأْ كتابةَ موتاكَ
أسراكَ والشهداءِ الأُلَى بايعوكَ
صلاةً لِمصْرَ . . لِبَيّارةٍ لم تُساومْ
وأنتَ لِربِّ الجحيم صلاتُكَ
عادوا أسارى عُبورِكَ خاضوهُ
فوق دمائك عامَ المجاعةِ والخوفِ والإفكِ
والنيلُ وَعْدُ المريدينَ والشُّهداءِ
كفى بك فيهم عليك شهيدا

* * *

وطالت علينا ليالي « التّحَاريق »
في النيلِ . . مَلّت غِناها « المجاريحُ »
تحت حَصاد الهزيع الأخير من النّاي
والتّعَبِ المُشْتَهَى والرُّعاةِ النُّحاةِ البُناةِ
تُدَلّلُنا في الجحيمِ المنافي تراودنا بالنعيمِ

أَفِقْ يا غريبَ الديار . . مدينتُنا تستباحُ
وماذا تساوي الأغاني المقاهي عليكَ
تُغلَّقُ أبوابها بالنَّيُون . . أفقْ يا كليلَ العيون
المنافي الغريبةُ بين نهودِ الأفاعي
ومطرقة العشقِ والبغضِ — أين تُوَلِّي جبينَكَ ؟
إنَّ الطريقَ الرحيلَ الرحيقُ السماديرُ
كلٌّ بُكورٍ رواحٌ وكلُّ عَشاءٍ أخيرٌ
عليلٌ أنا . . والعيونُ تُطارِدُ
نظرتَكَ المُرَّةَ الصلبةَ انقسمت موجتين
شعاعٌ ترجّل بين لفائف تبغ الكئوس التي
فرغتْ والمتاجرُ صُفّت لبيْعِكَ
لِلْمُجتَنيكَ غداً . . والخناجرُ جفّت
شعاعُ هناك على النيلِ ألقى المراسيَ
أغفى . . ترنّح . . ثم توحّد بالطّمي
صاح أعودُ فعاد مُدَمّى بغيْرِ شفاهٍ
وسار كليلا وأحبطَهُ ندمُ العائدينَ
فثار أعودُ فأحرقت السُّفْنُ قُبطانَها
الريحُ تدفع قرصانَها
النيلُ أخفى مفاتيحَهُ

جاء من مائه هاربا
طائرُ الحلم يشدو الطريقُ الرحيلُ
عن النيلِ يُوردُنا حتْفَنا ثم يُبْلِغُنا

— فوق جسرٍ من النارِ والرَّجمِ لِلْمُصْطَلِي —
حَيِّنا . . عِلّتِي صحّةُ البَوْحِ يا نيلَنا
يا ذِراعَ العُتاةِ العُتاةِ انتفضْ حرما
فوق أجسادنا كنْ توابيتَ أحزانِنا
كن براكينَ . . إنّ البراكينَ تغفو سنينَ
لتصحو أعاصيرَ تَمحق بُؤْسَ القُرى
كن لنا جبلا عاصفا أيُّها النيلُ
أم أنت طوفانُنا ؟ كن لنا بيدراً عاصفا

أيها النيلُ لا تَجِفَّ . . أنا المشتري
قطرةً قطرةً بالشرايينِ
والعَرَقِ الأسودِ المُستَرَقْ
أنا المشتري أيُّها النيلُ
لاَ تَرْوِ أبناءَكَ الغائبينَ
كئوسَ رِضاكَ الأخيرةَ هم عائدون

*  *  *

أنا المشتري بدمائي دماً . . وردةً
فوق وجنة هذا الصغيرِ النحيلِ الذي
يسرقُ الشمسَ والخبزَ يسرقُ مني الدموع
بمقبرةً خلف هذي « النجُوعِ »

وشموعي انفجارُ المجاعةِ والسلُّ بين الضلوعِ
دماً راعفا في المتاريسِ يا نهرنا

لا تجفَّ . . ربيعي قيامُ الترابِ الحزينِ
الترابِ العتيق الذي لا يخون
فكن قاتلي أو دمي في الحياة أو الموت
ما شئتَ لكنْ لِتحفُرْ سريرا من الطمي لي
موجةً من لَدُنكَ . . ولا تسقني
ضُمَّني . . كن ضلوعي . . أناجيكَ . . كن سكني
يا شراعَ المساكينِ والماردينَ النسورِ الحمائمِ
يا نيلُ . . لا . . لا ينلْ منك نسلُ المماليك
والمارقينَ . . غداً . . لا تبعْهم بثديِيكَ
لا . . لا تكن للنفاياتِ مَبْغَى

* * *

سلاما لقافلة المُتعبينَ على القاعِ
والنخلُ لا طَلْعَ . . جاثٍ لأمْرِ الشقيِّ
عراةٌ من النيل . . من طَلَلٍ في الجحيم
يجيئون . . يأتونني بالنجومِ التي
تسبقُ الفجرَ . . آتي إليهم بنيرانِ
كُلِّ الحقول وعُرس دمي والكروم
وتذكارِ من يجمعُ الشاردين
يبيعُ السكونَ القرارَ السكونَ الفرارَ
بعاصفةٍ من جنونٍ
ليَحترِقَ المستحيل



* * *

( تقول التي من بيتها خفَّ مركبي
عزيزٌ علينا أن نراك تسيرُ
أما دونَ مصرٍ للعُلا مُتطلَّبُ
بلَى . . إنَّ أسبابَ العُلا لكثيرُ )

هنا مَهْبِطُ العارفينَ حبيبي
ومَوْئلُ كُلِّ الضحايا الصَّحابةِ وابنِ السبيل

وحبُّكِ أحلى بيُوتِ العذاباتِ . . أندى
صليبٍ . . وأبهى النِّصالِ النِّصالِ
عليها ينامُ الرفيقُ الطريدُ
وتصحو مقابِرُنا في القرون
على ضجةِ الغائبينَ الحضور
وسكرة خوَّانيكِ المُتْرفين
( والأرضُ جميعاً قبضتُه يومَ القيامة
والسموات مَطْويّاتٌ بيمينه )
ودونَ التي يعشق القلبُ
دون التي لا تموتُ التي
لا تُباع ولا تُشترى ألفُ ميل
وأنتِ الطريقُ الرحيلُ إلى النيلِ
يا مُشْتهَى الأشياءِ الأُلَى لم يَضلّوا
وما اختلجتْ دمعةٌ حُرَّةٌ في الصدورِ
ولا احترقتْ شهقةٌ مُرَّةٌ قَلْب هذي الحجارِ
فأرْخي علينا سُدولَكِ . . آنَ آوانُ اليقينِ
وهُزّي إليكِ الجنينَ الجبين النَّضيرَ
ولا تُسْلميه . . نَمُدَّ إليكِ . . السّواعدَ

من ماردينَ عُراةٍ قرابينَ للنيلِ
لابنِ الإله غزاة ملايين
تَجْمَعُ أشلاؤهم بعضَها
يبحثُ الفَرْعُ عن جذرِهِ . . الجذْرُ
يبحثُ عن فَرْعِهِ يا ابنة النيلِ
هزّي إليك بجذعِ الوليدِ
ولا تَحْرِمِي الفَرْعَ لذّةَ لثْمِ الجذورِ

* * *

قصة

# اختفاء الرجل المسكون

مصطفى يعلى
« المغرب »



**فصل من باب المسخ :**

قبل أن يخرج العربوزي من فم الدنيا صور المتحجر كما تندر أحد النابهين ، ما كان له وجود . أما في الايام الاخيرة ، فقد أصبح له آلف حضور أكيد يهتم به الناس اهتمامهم بزلزال متوقع ...

والآن تتدافع خلية الناس بالمناكب والرؤوس والالسنة ، متحشدة أكداسا أكداسا . تظل الاعناق الزرافية متعجبة . يريد الناس أن يقفوا على حقيقة هذا الرجل الاسطورة . هذا الجني الذي روع المدينة زمنا طويلا .. ياه . ان الناس ما كانوا يتشخصونه هكذا . كباقي الناس هو . ليس أسطورة ولا هم يحزنون . لا قرون ، ولا ذيل ، ولا مخالب.

بل هو أضعف من أي رجـل من هؤلاء الذيـن يتدافعون حوله بلها مجسداً ، بل ان اعوجا جرجله اليسرى وسحنته المعروفة ليثيران كثيرا من الشفقة ... ومع ذلك ، صور على أنه رجل اسطورة . فقد حكيت عنه العجائب والغرائب التي لا يصدقها الخيال الا في الافلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية ، والتي ترتعد لها الفرائص والمفاصل وأعضاء أخـرى .

حكي عن العربوزي أنـه كان أسـطورة ، « قنبلة بلاو ومصائب سقطت على المدينة من عالم اللعنة والشياطين » كما قال قائل يدخـن السيجار . « لا يحترم الشخصيات المحترمة ولا المجانين بجمع قاذورات الدنيـا » كما قال قائل آخر اشتعلت رأسه شيبا . « يكتسح كل من فاضت كأس عفونته وطارت أبخرتها في الآفاق » على حد قول قائل ثالث يتأبط محفظة ...



كان يظهر فقط ليلا كالاشباح ، ينبت من شقوق الجدارن ، أو تنفثه فتحات القنوات ، أو يسقط من السماء فوق السطوح كالشهب الحارق . تماما كـا الاسطورة . يقتل ، يسلب ، ثم يختفي . يطبق برنامجه بدقة متناهية طيلة الاسبوع ، كل ليلة ضحية ، أو ضحيتان ، أو ثلاث حتى أصبحت أخباره « تزاحم أخبار الشخصيات المحترمة » حسب تعليق أحد الفضوليين .

وذات زمان ابتلع الدنيا صور المتحجر العربوزي . اختفى بالمرة . فارتاحت المدينة منه ومن أخباره الكابوسية . عادت ذاكرة المدينة تهتم بكرة القدم ، وبأخبار الشخصيات المحترمة ، وبمسلسلات التلفزيون خاصة ، وأحيانا قليلة بالازبال المكدسة في الطرقات .... فزعم بعض

ممن يستهلكون بالجملة في بلاد الضباب والميكانيكا ، أنهم رأوا العربوزي في اسبانيا ، ثم في ايطاليا ثم في ألمانيا . بل وذهبت بعضهم أبعد من ذلك مؤخرا ، فادعى أن عاملا شيليا أخبره أنه رآه في الشيلي حسبما أعطاه من أوصاف . ثم تضاربت أماكن وجوده : ايران ، تركيا ، افريقيا الوسطى ، مصر ....

فجأة تقيأ الديناصور المتحجر العربوزي ثانية كعاصفة من المردة ، بعد أن كانت أخباره قد أدبرت وأصبحت مجرد ذكرى رهيبة ، يخيف بها الناس أبناءهم ان هم عصوهم في أمر من الامور . فعاد حديث الأسطورة ، وعادت الاشباح تنخر ذاكرة المدينة ، مما جعل الناس يستأنفون منع التجول تلقائيا قبل العشاء .



**قطار الحقد يزيغ عن سكته :**

**— ١ —**

دشن العربوزي برنامجه الجديد ، باعتراض طريق الحاج غربال ، حينما رمقه مقبلا يتذبذب ككيس دقيق مكدس .

— الحاج حجوب الحجاجي المحجوج ... الى أين ؟ .

— أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ... الى داري يا بني .

فرد العربوزي من خلال أسنانه :

— تعني الى المقبرة .. الى المقبرة ...

فر الدم من وجه الحاج غربال . تقنفذ شعر لحيته وباقي جسمه . ود لو يطلق ساقيه للريح ، أو يبول في سرواله . لكنه قال مبعدا عن نفسه طلائع جهنم :

ـــ المقبرة ؟ ! . ولماذا ؟ انني اسكن بعيدا عنها . فالمقبرة للاموات كما تعلم يا ولدي ....

أطل على العربوزي وجه بشع كبقايا حيوان منقرض : في المقبرة نبتت شجرتك يا عربوزي سقاها أبوك ورعتها أمك ، لتستظل بها أنت أيام طفولتك وتمرح تحتها ، ولتتسلقها وتشبع من ثمارها وأنت شاب ميت . أين شجرتك الآن يا عربوزي ؟ . أنا لا أسخر . لاجل التذكر فقط اجتر هذا . لقد أصيبت شجرتك بالكساح واليبس منذ صباها . ثم سرعان ما تناوبت عليها عوارض الطقس ، الى أن اقتلعها اعصار أهوج ، وأطارها في فضاء الله الواسع أشلاء أشلاء . لماذا حدث لشجرتك ذلك يا عربوزي ؟ . من يومها لم تعرف أي قبر يحتوي أباك ، وأي اسمنت مسلح ينغلق على أمك . بل انك الآن لا تكاد تذكر هل حقا كنت طفلا ذات يوم ؟ أم أنك خلقت هكذا كومة من العظام والالواح التي تشبه محرك سيارة قديمة ؟ .

ـــ كان عليك أن تسكن هناك منذ زمان بعيد يا غراب الشؤم .. هات ما في حوزتك .

ـــ أنا في جوار الله وجوارك ...

ـــ بلغني أنك تبني مقبرة من عدة طوابق .

ـــ مرة أخرى تذكر المقبرة انها عمارة في وسط المدينة يا ولدي ، وانها لمن أفضال الله ونعمه .

ـــ أو نقمه ... بكم ستبيعها ؟

ـــ انها للكراء وليست للبيع ، رعاك الله وأصلحك ..

ـ وأحرقك أيها الملعون .. هات ما عندك قلت لك .

ـ لا تقتلوا النفس بغـير حق .. وأنا رب أطفـال يا بني ... أغيثوني ، اغيثوني ، أغيثثث ....

نبح كلب تطاير كوخ عاصفة هوجاء ـ انغلق اسمنت مسلح على امرأة لم تستطع أن ترضع طفلها لجفاف صدرها . فتحرك قطار الحقد بقوة مائات الاحصنة ، وداس الحاج غربال ، ثم اختفى العربوزي كنقطة زئبق ...

ـ ٢ ـ

بينما كان العربوزي قابعا بجانب الفلا الانيقة ذات الحديقة الواسعة والباب الحديدي المشبك ، متربصا للحاج البديعي ، غالبته على نفسه غفوة لذيذة : رجل ، أب الاولاد وبنات ، يشتري لهم ثياب العيد . يقتني لهم بالونات ملونة ، وهم يتقافزون ويصخبون .. الرجل صاحب بستان ، يقطف للاولاد من أشجاره الخوخ والرمان .. الرجل يعود الى بيته بدفاتر ، وكتب ، وأقلام ، وأدوية .. الرجل تنين بأوجه عدة : وجه قاض ، وجه محام ، وجه طبيب استاذ ، وجه مهندس ، وجه ضابط ، ووجه عامـل . وجوه ، ووجوه ... مبيضة ومسودة .... تعرف العربوزي في الرجل التنين على الحاج العربوزي .. وأفاق على أزيز سيارة ذات محرك جيد : انه هو ؟ .

تنحنح الحاج البديعي ، ثم غمغم وهو ينزل من السيارة ، مطالعا في وجه العربوزي ، الذي انتصب أمامه كعفريت القمقام ، سحبا دكناء :

ـ السـلام عليكم ...

فزمجر العربوزي :

ــ لا سلام على كلب • تعال الى هنا •

ــ من ؟ ماذا تريد ؟ •

ــ أريد روحك • ادخل يدك في صدرك ، وهات روحك • بسرعة •••

ــ لماذا أيها الاخ ؟ ألسنا اخوة في الدين ؟ فماذا اقترفت في حقك ؟

ــ اغلق ذلك المستنقع ، وأطلع ما سألتك •

ــ • • • • • • • • • • •

ــ يبدو أن الظلام منعك من أن تتعرف حقيقتي • قل : يا عربوزي انك مطرود من العمل اصرخ :اخرجوه ، اخرجوا هذا الكلب من هنا •

ــ العربوزي ؟ لنتفاهم اذن •••

ــ تتفاهم ؟ أنا وأنت ؟ وكيف ؟ • اذن قل : أنا قصبة •

ــ أنا خشبة •• اذا كان هذا يرضيك •

ــ بل قصبة مجوفة •

ــ أنا قصبة •

ــ ومجوفة •

ــ أنا قصبة مجوفة •

ــ اذن تفرغي من الهواء يا قصبة مجوفة •

ــ ماذا تريد ؟ أجننت يا رجل ؟

ــ بلى ••• .

ــ أغيثوني •• العدو •• والعدو (١) •••



(١) صياح للاستغاثة في العامية المغربية .

قبل أن تطل الرؤوس خلسة من خصائص النوافذ ، وتتبادل الهمهمات ، كان العربوزي قد تحول الى سكين كبيرة مشحوذة تحكي البرق في سرعته . فتساقط الحاج البديعي منتفضا كخروف سمين ذبح لتوه . وعم المكان هدير قطار مثقل بالركاب ، بينما كان الوجه البشع يتكلف قهقهة مطاطة وخبيثة ...

## - ٣ -

في ليلة غاب قمرها ، وأنطفأت عيونها ، كانت عائدة الى شقتها بعد سهرتها الليلية المعتادة . اختلطت الاصباغ على صفحتي وجهها . تطقطق اللبان بأضراسها . تتهادى في خلاعة . وكان العربوزي منكمشا بزاوية حادة حالكة ، يتمرس في الظلام القارغ : يا رب السماوات والاراضي ، خلص عبدك من شيطانه ، وأرسل زلازلك وبراكينك لتغرق المتجرين باسمك ، والجاحدين لفضلك ، والمستأثرين بنعمك ، وكل المجوس وعبدة الاوثان ... انك على كل شيء قدير ... ورمق شبحها المغبش تتقاذفه الجدران .

ـ الساعة الآن الرابعة صباحا ، فأين كنت ؟ والى أين أنت متجهة أيتها النخرة ؟

فأجابته في نزق مشفوع بضحكة ممرورة :

ـ من ؟ لا تمزح أيها الخفاش اللطيف ..

ـ وسكرانة يا سلالة الدود .

ـ اذهب عني . فلم تعد لي قابلية الآن .. لقد مللتكم . وخاصة نوعـك .

ـ كم قبضت اليوم اذن ؟ هات وسخك ..

ـ وما شأنك أنت ؟ هل تكون أخي أم أبي ؟ أم تراك شريكي ؟ اذن هيا فشاطرني مهنتي أيها الخفاش الوسخ .. ها ها ها ...

هدر قطار الحقد تأهبا للتحرك . هجم العربوزي عليها كلبا مستفزا محسوما . مزق ثيابها . انهال عليها بدبوس مذبب يدمي جسدها . هي انبعثت الثعابين في عينيها . تحولت الى لبؤة تدافع عن نفسها ببراثنها وأنيابها . لكنها في النهاية أخذت تتأوه وتتلوى .. فأطل الوجه البشع على العربوزي . قال له : « لماذا تقسو على اختك ؟ عالج سعارها بخنقها وخلصها من شيطانها » . أختي ! .. أنا ليس لي أخت وليس لي أخ . أغرب عن وجهي أيها الغراب . منذ متى كان لي أخ أو أخت ؟ وددت لو أغرز في عينك ألف خنجر وخنجر أيها الشبح ... وانهار الجسم الآدمي على الارض لوحا مصبوغا . ارتطام الجسم بالارض أثار في قسمات العربوزي سمات الجبروت ، ورضى الامتلاك ، وعمق الهاوية..

ـ ٤ ـ

أيقظ العربوزي طفلا ذا وجه فحام ، يفترش أوراق جرائد قديمة على جانب الرصيف ، يتوسد عتبة عمارة . ارتعد الطفل . صاح : « وامي .. وامي .. العفريت .. العفريت ..... » . فاستيقظ في اذن العربوزي صياح مرير لطفل حاول أن يقطف اجاصة من شجرة تتدلى عناقيدها من حديقة الدار الكبيرة الى الشارع في اغراء عاهرة . مسكه الحارس علقه من رجليه على فرع شجرة كجدي مسلوخ . شرع يهوي عليه بقضيب

سميك مدة طويلة ، والطفل يصيح ولا من مغيث ، وكأن العالم لا يوجد به سوى الحارس والطفل .. منذ زمان سحيق والعربوزي يسمع هــذا الصياح المنكر بين الحين والحين . وكلما سمعه تخيل حمام العالم وهو يغير أجنحته البيضاء بأجنحة غربان ، الوجه البشع يلح على خنق الطفل « انه زائد عن الحاجة ... أنه زائد عن الحاجة ... » . ثم يقهقه بفم عجوز متقبض ليس به سوى نابين مسوسين . قال العربوزي محتدا : « تبا لك من ضبع يغري بمجاراته .. » ثم التفت الى الطفل .

ـ هدىء من روعك يابني . قم ، أين أمك ؟

ـ لست أدري . قد تكون في السجن أو ماتت ..

ـ وماذا تفعل هنا في هذه الساعة من الليل ؟

ـ أنام كما ترى !

ـ ومنزلكم ؟

ـ انني في منزلي . وأين منزلك أنت ؟.

ـ أطفل أنت أم شيخ ؟

ـ ....

ربت العربوزي على رأس الطفل بلطف . ودس في يده كمشة من الاوراق المالية . أحس كأنما ينخسف في بئر عميقة . لكنه تماسك ، وانصرف تاركا الطفل مبهوتا ، يحييه بكفه الصغيرة ....

**موسم الحصاد :**

أصبح العربوزي كالمد والجزر . مدٌ يظهر ليختفي زمنا . وجزر يختفي ليظهر مجددا استشرى التذمر بين الناس . اشتكوا وبكوا .

فنشطت التليفونات ، والادمغة والاقلام • بثت العيون في كل مكان • احكمت الكماشات وأدوات الترصد في الشوارع والازقة ••• غير أن الوجه البشع كان أسرع • أطل كعادته على العربوزي ـ حذره ، وأرشده • قال لـه كلمته الاخيرة : « من عالم الزواحف أتيت واليه تعود •• » فجثم الليل والبحر والقبر على صدر العربوزي • سأل :

ـ هل أنت ملاك أم جني ••؟ قل لي • أم عصبة شياطين ؟

ـ أنا أساوي أنا •• وأنت ماذا تساوي ؟ سامحك الشيطان •••

ـ انني لا أفهمك •

ـ ومع ذلك تعمل بنصائحي •

ـ قل بمصائبك •

ـ والآن ، تراني أنصحك أم لا ؟• اسمع ، فر بجلدك ، والا قطعوك وحولوا لحمك الى معلبات صالحة للاستهلاك •



ـ هل تستطيع أن تحدد لي ما صنع لسانك ؟ أمن خل أم من لعاب ابليس ؟•

ـ من عالم الزواحف أتيت ، واليه ترجع •• هذه كلمتي الاخيرة اليك • فسأترك خدمتك •

ـ تعني تترك متابعة تدميري بعد أن انتهى كل شيء •

ـ بل بعد أن حققت كل شيء •

ـ هممم •••• اذن اذهب أنت وكل شيء الى الجحيم ••

ـ من المستحيل أن يستمر الحال هكذا • ابحث لنفسك عن مخرج آخر ، وهذا شأنك أنت • وداعا من عالم الزواحف أتيت واليه تعود •••

شعر العربوزي بالانفصال عن كل كائنات العالم ، كما لو كـان يختنق داخل سرداب مغلق من الجهتين • سأل نفسه : هل هو خائف ، أم راض • أم غير مبال ؟ وهل عليه أن يبكي أم يضحك ؟• ولم يستطيع أن يحدد ما اذا كان عليه أن يشعر بالخزي أم بالاعتزاز • لكنه في الاخير وجد نفسه يتمنى لو في امكانه الآن أن يرضع من ثدي أمه • وفجأة ، صاح بملء فيه « انني لست زائدا عن الحاجة •• » • ثم اختفى في فم الديناصور المتحجر فاختفت معه أخباره وأسراره •••

كادت المدينة تنسى العربوزي نهائيا مرة أخرى ، لولا أن ظهر صباح هذا اليوم المضبب • لكنه هذه المرة محطم الالواح ، مفكك العظام ، مجدوع الانف ، مفصوم الاذنـين ، متشنج الفكر ، ومبعثر داخـل صندوق كرتوني قديم • تماما كحيوان خرافي من عالم مجهول صالح للتفرج عليه مثل الاحجار القمرية ••



استبشر الاهالي وابتهجوا بين مصدق وغير مصدق • ظلت حشودهم تمر بالصندوق مدة طويلة،تودع العربوزي الوداع الاخير الى الجحيم• كانوا يتبادلون التهاني الحارة • وفي غمرة عيدهم العظيم ، لم يتذكر أحدهم أن يسأل ولو على سبيل الفضول : ترى من قتل العربوزي ؟•

**فصل فريد في بابه :**

في المساء ، وككل مســاء ، تحلق الناس أمام اجهزة التلفزيون • فتكركر في أسماعهم صوت المذيعة الملون : سيداتي أوانسي سادتي •• حضرات النظارة الكرام • يسرنا جدا أن نقدم لكم اليوم حلقة جديدة من المسلسل الدولي الشيق : كوسموس ١٩٩٩ •

## النفوذ الصهيوني في الولايات المتحدة وهم أم حقيقة؟

هشام الدجاني

## قراءة في "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف

عبد الإله الرحيل

## كلينث بروكس وقضية النقد الجديد

د. عبد النبي اصطيف

## متابعات

نجوى قلعجي

# النفـــوذ الصهيـــوني في الـــولايات المتحـــدة وهـــم أم حقيقـــة ؟

هشـام الدجـاني



**مازال ادبياتنا الفلسطينية والعربية تطالعنا ، كل يوم بروايات تقترب من الاساطير، حول نفوذ الصهيونية الاخطبوطي في الولايات المتحدة ، حتى يكاد يخيل للمرء وكأن الادارة الامريكية ، بـل المجتمع الامريكي كله ، مرتهن لرغبات المؤسسات والمنظمات الصهيونية ، ذات النفوذ الخرافي !**

ولقد تطرقت الى هذا الموضوع ، بالذات ، دراسات جادة كثيرة ، تناولت ، بأشكال ومعالجات مختلفة ، واقع النفوذ الصهيوني في الولايات المتحدة .

الا ان معظم هذه الدراسات ، جنحت الى المبالغة ، او سقطت في شرك التهويل الدعائي الامريكي ــ الصهيوني المقصود .

ونجد انفسنا مضطرين للعودة الى هذا الموضوع ، مرة اخرى ، وربما مرات عديدة ، في محاولة متواضعة لفرز الاساطير عن الحقائق في هذه المسالة الهامة ، التي تتعلق بفهمنا لطبيعة عدونا ، وحقيقة حجمه وقوته .



واذا كنا نغفر للمواطن العربي العادي ، او لغير المتخصص ، أن يردد ما يسمع ، كل يوم ، حول النفوذ الصهيوني الاسطوري في امريكا ، فمن الخطورة بمكان ان نسمح لباحث متخصص ، مثل الدكتور ابراهيم ابراهيم* ، أن يردد مثل هذه الاساطير في محاضرة بعنوان « جماعة الضغط الصهيونية واثرها على سياسة الولايات المتحدة الامريكية تجاه العالم العربي ، القيت على جمهور من المثقفين والدبلوماسيين في اطار النشاط الثقافي ، الذي تنظمه وزارة خارجية دولة عربية في كل عام » .

يقول الدكتور ابراهيم في بداية المحاضرة :

« لعلة من نافلة القول ان الصهيونية العالمية قوة ذات نفوذ ضخم ، وهيبة كبيرة ، داخل الولايات المتحدة . فصوتها موجود في اروقة الكونغرس والبيت الابيض ، وفي دهاليز مكاتب الحزبين الجمهوري والديمقراطي العتيدين ، وفي قيادات نقابات العمال ، والكنيسة ، ودور

* استاذ العلوم السياسية بجامعة جورج تاون في واشنطن ، ومستشار سابق في وزارة خارجية دولة عربية .

الصحافة ، ومكاتب صانعي الراي العام .. نعم ؛ لقد تمكنت الصهيونية من اقتحام اهم المؤسسات الامريكية ، والتأثير عليها ، في خلال العقود الاربعة الماضية .. من هنا جاءت السياسة الامريكية ، منذ قيام اسرائيل عام ١٩٤٨ حتى اليوم ، معبرة عن آمال واحلام الصهيونية ، دون اي اعتبار لوجهات النظر العربية ... » .

مثل هذا الكلام ، وما هو اكثر منه ، نجده لدى كل من يقول بنظرية ، او بمقولة : ان الصهيونية تسيطر على الادارة الامريكية ، وعلى سياستها الخارجية ، وخاصة سياستها الشرق اوسطية .

نحن لا نختلف مطلقا مع احد حول الحقيقة البسيطة والناصعة التي تفيد ان الولايات المتحدة منحازة انحيازا كاملا الى اسرائيل ، وانها تقدم لها كافة اشكال الدعم السياسي والاقتصادي والعسكري . هذه الحقيقة، لم تعد بحاجة الى برهان ، او دليل . ففي كل يوم يطالعنا برهان عليها جديد .



أين جوهر الخلاف اذن ؟!

جوهر الخلاف في السؤال البسيط التالي : من يسيطر على من ؟ من يوجه الآخر ، ويرسم له سياسة : الولايات المتحدة ام اسرائيل ؟! لندع جانبا الحقيقة المنطقية التي تقول : ان القوي هو الذي يسيطر على الضعيف ، والغني هو الذي يسيطر على المحتاج ، وفاقد الشيء هو الذي يحتاج الى مالك الشيء .. لنترك كل هذه البديهيات جانبا ، ولنستعرض معا عددا من الوقائع والشواهد والشهادات التي تؤكد جميعها حقيقة بسيطة ، مازلنا نتعامى عنها ، أو نعمى عنها !

لننطلق ، اولا ، من الحقائق التاريخية المسلم بها .

من الذي اوجد دولة اسرائيل : الصهيونية العالمية ام بريطانيا العظمى؟ ان الاجابة على هذا السؤال الجوهري هي التي توصلنا الى المسألة التي

نحن بصدد دراستها . ونحن نقول ونؤكد ــ وهذه حقيقة لم تعد بحاجة الى براهين ــ ان بريطانيا هي التي أوجدت اسرائيل ، وان الصهيونية لم تكن الا اداة ، لا بل ان الفكرة الصهيونية ذاتها هي اختراع بريطاني ! ولسوف اسوق هنا عددا من الوقائع والشهادات للتذكير ، فقط ، وليس البرهنة ، لانها ، كما قلنا ، حقيقة تاريخية لم تعد بحاجة الى برهان :

● في العام ١٦٢١ ، وقبل أن يعرف العالم عن شيء اسمه الصهيونية، دعا محام بريطاني ، يدعى هنري فينش ، في كتابه « العودة العالمية الكبرى » ، الى تأسيس امبراطورية يهودية عالمية في الاراضي المقدسة .

● وفي العام ١٧٩٤ ، اصدر ضابط بحري بريطاني ، يدعى ريتشارد بروذرس ، كتابا دعا فيه الى تجديد « مملكة اسرائيل » . وسرعان ما تبنى نواب بريطانيون هذه الدعوة ، وطلبوا الى حكومتهم تنفيذها .

● بعد استيلاء محمد علي على سورية ، ١٨٣٢ ــ ١٨٤٠ ، بدأت الحكومة الاستعمارية البريطانية تدرك أهمية وجود « دولة غريبة فاصلة»، بين مصر وبلاد الشام لخدمة مصالحها الامبراطورية . ومنذ ذلك الحين بدات ، بالفعل ، حملة الترويج لخلق وايجاد هذه الدولة . فقد كتب وزير الخارجية البريطاني ، في ١١ تموز ١٨٤٠ ، الى السفير البريطاني في استانبول ، يحثه على اقناع السلطان بفكرة عودة اليهود الى فلسطين . وقامت الصحافة البريطانية بالدور الترويجي المطلوب ، فكتبت التايمز في ١٧ تموز ١٨٤٠ : « لم يعد الاقتراح الداعي الى اسكان الشعب العبري فوق ارض اجداده ، تحت وصاية الدول الخمس الكبرى ، بمثابة انتظار المسيح ، بل اصبح مسألة تستوجب النظر السياسي الجدي » .

● في العالم ١٨٤٥ ، وضع كولونيل بريطاني ، يدعى ميتفورد ، مشروعا يدعو الى استعمار فلسطين يهوديا ، تحت الحماية البريطانية ، عن طريق شراء الاراضي . وسرعان ما توالت المشروعات المماثلة ، كمشروع اللورد اشلي ، عام ١٨٥٤ ، ومشروع القنصل البريطاني في القدس ، عام ١٨٥٧ ، ومشروع جين هنري دونانت ، عام ١٨٧٥ .

لو شئنا ان نسوق مزيدا من الادلة والشهادات لاحتجنا الى مجلدات. نريد ان نصل، من خلال هذا العرض السريع الى حقيقة بسيطة، وهي ان الهدف الاساسي للحركة الصهيونية، وهو استعمار فلسطين ــ او ايجاد وطن قومي لليهود، على حد تعبير الادبيات الصهيونية ــ هو فكرة بريطانية، قبل ان تكون فكرة صهيونية، فكرة مرتبطة بمصالح بريطانيا الاستعمارية في المنطقة. وقد اكد المؤرخ والتر لاكور، في كتابه المعروف « تاريخ الصهيونية » ذلك، حين قال: « ان اهتمام بريطانيا في بعث اسرائيل قد ترافق مع مصالحها الامبريالية »(١). اما ماكس نورداو، احد ابرز المفكرين الصهاينة فقد كان صريحا للغاية حين قال: « لم يبق على الصهيونية الا ان تظهر للوجود .. والا فان بريطانيا ستضطر الى ابتداعها »(٢).

بريطانيا اذن، التي كانت اكبر قوة استعمارية في ذلك العصر، وكان لها مصالح اساسية في المنطقة لم تتبن الفكرة الصهيونية وتشجعها وتساعدها فحسب، بل انها هي التي ابتدعتها. وهذا ما يطلق عليه الباحثون تعبير « الصهيونية المسيحية »، اي الصهيونية، التي اوجدها مسيحيون استعماريون، لا يهود، من اجل خدمة المصالح الاستعمارية.



والتأكيد على هذه النقطة ضروري جدا من اجل ان نفهم طبيعة الصراع. انه صراع امبريالي ــ عربي، وليس صهيونيا ــ عربيا في جوهره. والصهيونية، ممثلة بدولة اسرائيل، انما تقود الصراع بالوكالة. وهي لا تقوده، مجانا، بالطبع.

منذ العام ١٨٧٦ كتب لورد شافتسبري:

« الا تقتضي السياسة من بريطانيا ان تنمي قومية اليهود، وتساعدهم عندما تسنح الفرصة للعودة الى تلك البلاد القديمة. أ .. ان مساندة استيطان اليهود في فلسطين امر طبيعي بالنسبة لبريطانيا ... وهذه ليست تجربة اصطناعية. انها حقيقة. انها التاريخ »(٣).

هل قال دعاة الصهيونية ماهو اكثر من ذلك ، فيما بعد ؟ وهل ترك لورد شافتسبري ، المسيحي البريطاني ، زيادة لمستزيد من الصهاينة ؟!

لقد كانت الحركة الصهيونية مرتبطة ، منذ البداية ، في مبادراتها وطروحاتها ، بمخططات بريطانيا ومصالحها الاستعمارية . وكانت المهمة الملقاة على عاتق الصهيونية هي ، بكل وضوح ، خدمة المصالح الامبراطورية البريطانية . وهذا ما ادركه ، تماما ، دعاة الصهيونية ،واعلنوا استعدادهم لتنفيذه ! اليس هذا ما عناه هرتزل ، في حديث عن اقامة « دولة جاهزة »؟ وما اكده سوكولوف ، بصراحة ، في مذكرته الى وزارة الخارجية البريطانية في ١٢ نيسان ١٩١٦ ، والتي جاء فيها :

« ان اقامة كومونولث يهودي ، بحماية انجلترة ، سيشكل جدارا فاصلا بين السكان العرب في آسيا ، والعرب في شمال افريقيا »(٤) .

اريد ان اصل ، من خلال هذا العرض التاريخي السريع ، الى ان بريطانيا التي اوجدت الصهيونية ، ووجهتها ، وايدتها ، هي التي كانت مسيطرة على الصهيونية ، وليس العكس . ولا احسب ان احدا من الباحثين او المؤرخين يزعم ، اليوم ، ان الصهيونية كانت تسيطر على الحكومة البريطانية ، وترسم لها مصالحها . وما كان ينطبق على بريطانيا بالامس ، اصبح ينطبق على الولايات المتحدة اليوم ، بوصفها زعيمة « العالم الحر » و « الوريث الشرعي » لتركة الامبراطورية البريطانية . على اننا لن نكتفي بمجرد الاستنتاج المنطقي ، بل سنسوق ، من جديد ، العديد من الواقع والشهادات للبرهنة على حقيقة تبدو بديهية .

تقوم اسطورة النفوذ الصهيوني في امريكا على سلسلة من الافتراضات الخاطئة . واول هذه الافتراضات ان يهود امريكا ، البالغ عددهم حوالي ٦ ملايين نسمة ، او ما يقل عن ٣ ٪ من السكان ، هم خاضعون ، كليا ، لسيطرة لحركة الصهيونية . وثاني هذه الافتراضات الخاطئة ، ان هؤلاء يشكلون كتلة اقتصادية وانتخابية موحدة ومتميزة ، ويتحركون ككتلة

واحدة لتوجيهات الحركة الصهيونية لفرض ارادتهم على صانعي القرارات السياسية في الولايات المتحدة .

وهذان الافتراضان ، دون جدل طويل ، هما تبسيط ساذج للامور ينافي طبيعة الوقائع وسيكولوجية الشعوب والاقليات . ولعل المرء لا يحتاج الى الحجج والبراهين ليثبت خطل الفكرة القائلة ان بامكان اقلية لا يزيد حجمها عن ٢ر٧ ٪ من السكان ، حتى لو سلمنا بثقلها المادي والانتخابي ، أن توجه سياسة اقوى واغنى دولة في العالم وزعيمة العالم الامبريالي ، والتي تتحكم بمصائر حكومات وشعوب كثيرة !

ودحض مثل هذه الاسطورة نجده في كتابات عدد من الكتاب الصهاينة قبل ان نجده لدى كتاب آخرين . فها هو الكاتب الصهيوني اليعازر ليفنه يكشف في كتاب « الدولة والشتات » حقيقة وضع الطائفة اليهودية الاميركية ، وموقفها من الحركة الصهيونية ، فيقول :

« الحقيقة انه لم توجد في الولايات المتحدة في اي وقت من الاوقات حركة صهيونية بالمعنى المقبول لهذه الكلمة . لقد كان للمنظمات الصهيونية في امريكا ، بصورة دائمة ، موقف مساند لاسرائيل ، فقط ، ولا شيء غير ذلك . لقد اختارت اليهودية الامريكية سياسة تتسم بالمراضاة في تخليها عن كل من الصهيونية ومعاداة الصهيونية »(٥) .

ويكشف الحاخام اليعازر برنشتاين ، رئيس حركة مزراحي في الولايات المتحدة : بصورة اوضح ، عن حجم النفوذ الصهيوني الحقيقي ، فيقول :

« ان تأثير الصهيونية قد انخفض ، اذا لم يصوت في الانتخابات للمؤتمر التاسع والعشرين في الولايات المتحدة ( شباط ــ ١٩٧٨ ) سوى اقل من ٢٠٠ الف يهودي ، من اصل حوالي ٦ ملايين .. ان القول بان الحركة الصهيونية في الولايات المتحدة تضم مليون عضو هو ادعاء بعيد عن

الحقيقة . والتضامن مع اسرائيل بين يهود امريكا هو تضامن سطحي . ولا اعرف ما الذي سيحدث ، فعلا ، لو كانت هناك خلافات بين اسرائيل والولايات المتحدة »(٦) .

وكتب يوسف شبيط ، في صحيفة يديعوت احرونوت ، يقول : « هناك ثلاثة ملايين يهودي ، على الاقل ، منفصلون ، تماما ، عن المؤسسة اليهودية في الولايات المتحدة . وهؤلاء ، في غالبيتهم ، من ابناء الجيل الشاب . ونصف الطلاب اليهود في الجامعات يتزوجون زواجا مختلطا»(٧) .

فاذا كانت الحركة الصهيونية لا تسيطر الا على ٢٠٠ الف يهودي ، موزعين على مختلف مؤسسات هذه الحركة ، واذا كان يهود امريكا مندمجين في المجتمع الامريكي ، ومعظمهم منفصل عن المؤسسة اليهودية ، تماما ، فاننا نجد ان الفرضية التي تصور اليهود ككتلة انتخابية موحدة هي فرضية لا تستند الى أي اساس واقعي .

وفي حقيقة الامر ، ان اسطورة النفوذ الصهيوني في امريكا تستند الى خرافتين ، او لنقل الى مسألتين يولغ كثيرا في تصوير حجمهما .

المسألة الاولى هي مسألة النفوذ الانتخابي ، والمسألة الثانية مسألة النفوذ المالي والاقتصادي . ومن المفيد ان نتوقف قليلا ، هنا لنناقش بايجاز هاتين المسألتين .

▫ النفوذ الانتخابي :

دللت نتائج الانتخابات الامريكية ، على الدوام ، أن يهود امريكا يوزعون أصواتهم وفقا لمصالحهم الخاصة ، وانتماءاتهم السياسية . ولم يحدث ، في تاريخ الانتخابات الرئاسية الامريكية ، مثلا ، ان انحازت أصوات اليهود ، ككل ، مع مرشح واحد ضد مرشح آخر . صحيح ان هناك ظاهرة بدأنا نلمسها ، بصورة واضحة ، في انتخابات الرئاسة الامريكية ، وخاصة الانتخابات الجارية ، حاليا ، وهي ظاهرة التباهت

على اصوات اليهود ومحاولة استرضائهم ، ولكن الصحيح ايضا انها لا تذهب ككل ـ حتى ولو كان هناك توجيهات معينة بهذا الشأن من المؤسسات والمنظمات الصهيونية في أمريكا ـ الى احد المرشحين ، بل تتوزع بينهما بنسب متفاوتة . ومن المعروف ، مثلا ، ان الرؤساء الجمهوريين لا يحصلون ، عادة ، على غالبية اصوات يهود امريكا ، ومع ذلك لم نر ان هؤلاء كانوا اقل تأييدا لاسرائيل من الديمقراطيين . يكفي ان نذكر ان ما حصلت عليه اسرائيل من مساعدات خلال ادارتي نيكسون وفورد ، وكلاهما جمهوري ، ما بين عامي ١٩٦٩ ـ ١٩٧٦ ، يفوق كل ما حصلت عليه من مساعدات امريكية ، منذ قيامها العام ١٩٦٩ .

ان سياسة الولايات المتحدة الخارجية لا ترسمها اصوات اليهود ، بل ترسمها مصالح الولايات المتحدة كدولة امبريالية عظمى . ولقد اظهرت الانتخابات الرئاسية الامريكية ان اصوات اليهود لم تكن ، في وقت من الاوقات ، عاملا حاسما ، رغم كل ما يقال حول التأثير البالغ لاصوات اليهود الانتخابية ، فكثير من الرؤساء الامريكيين نجحوا في الانتخابات ، رغم انهم لم يحصلوا الا على نسبة ضئيلة من اصوات الناخبين اليهود .

وتكشف بعض الكتابات الصهيونية عن ان اسطورة النفوذ الصهيوني في امريكا ماهي الا وهم روجته الدعاية الصهيونية . ويعترف الكاتب الاسرائيلي ، ناحوم بارينع ، بذلك فيقول : بمساعدة الصحافة نشأت خرافة القوة اليهودية السرية ، التي تفرض ارادتها على الولايات المتحدة »(٨) .

## ■ النفوذ الاقتصادي :

وعن هذا النفوذ ، ايضا ، تروى احاديث وروايات هي اقرب الى الاساطير ! والى هذا النفوذ المزعوم ، بالذات ، يعزى نفوذ الطائفة اليهودية ، وهيمنتها ، التي ليس لها حدود على مقدرات الحياة الامريكية . لقد بولغ في سرد وترويج هذه الاسطورة ، حتى بات المرء يشعر بالذهول

والدهشة ، ويتساءل عن سر هذه الاقلية ، التي لا تتجاوز ٢ر٧ ٪ من سكان البلاد ، والتي استطاعت ان تهيمن على المقدرات الاقتصادية والمالية والمصرفية لاغنى واقوى دولة في العالم ! بيد ان هذه الاسطورة لا تلبث ان تذوب كجبل من الملح حينما تتعرض لوهم الحقيقة .

بادىء ذي بدء ، وكما قلت بالنسبة للنفوذ اليهودي الانتخابي ، من الخطأ ان نعتبر اليهود كتلة اقتصادية واحدة . انهم كأي اقلية ، موزعون على مختلف المهن والحرف والوظائف والاختصاصات . وهم موجودون في الريف في المدينة ، موجودون في المعامل الصغيرة والمؤسسات التجارية والمعاهد والمؤسسات العلمية والادارية .. الخ . صحيح ان هناك يهودا اغنياء ، ولهم نفوذ وتأثير اقتصادي ، ولكنهم ليسوا اكثر من سن في دولاب الاقتصاد الراسمالي الامريكي العملاق .

تقول الكاتبة اليهودية نعومي كوهين :

« ان اليهود الامريكيين لم يتمتعوا بقوة سياسية خاصة . وقد بولغ كثيرا في قوتهم الاقتصادية ، صحيح انهم اصبحوا مجموعة ميسورة ، ولكن ذلك عائد الى تمركزهم في المدن وانتمائهم الى فئة اصحاب الياقات البيضاء ...

ولقد لعبوا دورا هاما في عالم الصناعة الخفيفة والمنتجات والخدمات الاستهلاكية ، ولكنهم كانوا غائبين تماما عن تطور الصناعة الثقيلة . وحتى فترة قريبة لم يكونوا يشاهدون في المناصب الادارية »

ويشير الكاتب هوارد موردلي زاخر في كتابه « مجرى التاريخ اليهودي المعاصر » الى ان يهود امريكا لم يكونوا على علاقة قوية بالصناعات الراسمالية الاساسية ، مثل الفحم والفولاذ والنفط والسيارات والسفن ووسائل الاتصالات ، وهي الصناعات التي انتجت ثروة امريكا المذهلة . ولم يكن اليهود موجودين بين الاغنياء جدا أو الفقراء جدا ، بل في وسط الطبقة الوسطى »(٩) .

وثمة نقطة جديرة بالاشارة اليها هنا تتعلق بالمساعدات المالية التي تقدمها الطائفة اليهودية الامريكية الى اسرائيل في اطار حملة التبرعات التي تقوم بها المنظمات الصهيونية .

ان الاموال التي يتبرع بها الصهاينة لا تشكل اي عبء عليهم لانها ستحسم من مجموع الضرائب المترتبة على ارباحهم ، هذه الضرائب التي يفترض ان تذهب الى الخزانة الامريكية . والقوانين الامريكية تسمح بتقديم تبرعات لجهات خيرية على ان تحسم هذه التبرعات من مجمل الضريبة التي تستحق على ارباح المتبرع . ويكشف الكاتب الصهيوني اليعازر ليفنه عن حقيقة النفاق في الدعم المالي والسياسي الذي تقدمه المنظمات الصهيونية لاسرائيل فيقول : « ان الموقف الصهيوني يفرض على هذه المنظمات ان يحمل عناصرها حقائبهم ويهاجروا الى فلسطين . ولكنهم لا يفعلون ذلك بل يكتفون بتقديم التأييد السياسي والمالي . ان التأييد المالي لا يزيد عن تقديم تبرعات تحسم من الضريبة المترتبة على المتبرعين ، وبالتالي فان اي تبرع هو عبارة عن تبرع تقوم به الخزانة الامريكية . . »(١٠)



### وماذا عن النفوذ السياسي ؟

ان ما يستند الى المبالغة هو مبالغة . ان ارتباط امريكا باسرائيل ، كما قال اسحاق رابين ، يفوق ويتجاوز وزن الجالية اليهودية الامريكية ونفوذها(١١) . ولقد سبق لموشيه شاريت ، رئيس وزراء اسرائيل الاسبق ، ان اوضح هذه النقطة بالذات بصورة لا تدع مجالا لاي التباس ، حين قال : «لا يمكن ان يساعد يهود الولايات المتحدة اسرائيل في حال قيام نزاع بينها وبين الولايات المتحدة . ومعنى هذا ان مشاركة يهود الولايات المتحدة الفعالة في بناء دولتنا ، متوقفة على اندماج السياسة الخارجية لاسرائيل في السياسة العالمية لواشنطن » (١٢) .

لماذا اذن هذه المبالغة المتعمدة والمدروسة في تصوير النفوذ الصهيوني في امريكا ؟ ! .

ان هذا التضخيم في حجم ونفوذ الصهيونية في الولايات المتحدة يخدم في تقديرنا اغراض كل من الولايات المتحدة واسرائيل معا . فهو من جهة يظهر اسرائيل بمظهر القوة المسيطرة ، عبر الطائفة اليهودية الامريكية ، على اعظم قوة في العالم ، مما يعطيها مظهر القوة التي لا تقهر . وهو من جهةثانيةيظهر الحكومة الامريكية ، امام الانظمة العربية الموالية لها بمظهر الادار فالمغلوبة على امرها ، والتي تود ان تقف مواقف عادلة من الصراع العربي ـ الاسرائيلي ، ولكنها لا تملك شيئا ازاء هذا الاخطبوط الصهيوني المهيمن عليها !

نريد ان نؤكد على حقيقة بسيطة وبديهية ، وضرورية في الوقت نفسه لفهم طبيعة الصراع مع العدو الصهيوني ، وهي ان علاقة اسرائيل بالولايات المتحدة هي علاقة التابع بالمتبوع . انها مدينة للولايات المتحدة بكل شيء . والوضع الخاص الذي تمثله اسرائيل بالنسبة للولايات المتحدة لا علاقة له من قريب أو بعيد بالطائفة اليهودية الامريكية . ان مركز القوة الخاص لاسرائيل هو بما تمثله للغرب ولحماية مصالح الغرب في المنطقة العربية .. بما تمثله ككلب حراسة للمصالح الامبريالية . وليست مقولة « كلب حراسة » هذه مقولة ابتدعناها نحن ، بل هي مقولة يعترف بها الاسرائيليون انفسهم . فقد جاءت على لسان رئيس تحرير « هآرتس » عام ١٩٥٢ ، حين قال : لقد اعطيت اسرائيل دورا لا يختلف عن دور كلبالحراسة . ولا داعي للخوف من ان تمارس اسرائيل سياسة عدوانية تجاه الدول العربية ، اذا كانت هذه السياسة تتعارض مع مصلحة الولايات المتحدة وبريطانيا ، ولكن اذا شاء الغرب لسبب أو لآخر أن يغمض عينيه فبالامكان الاعتماد على اسرائيل لتنزل عقابا قاسيا بتلك الدولة المجاورة التي تتجاوز الحدود المناسبة في قلة ادبها تجاه الغرب » !

وتكررت هذه المقولة في الصحيفة ذاتها عام ١٩٧٤ على لسان المعلق الاسرائيلي المعروف ، يوئيل ماركوس ، حيث قال : « بسبب ازمة الطاقة

وارتباط الدول الغربية بشكل لم يسبق له مثيل بدول النفط يحتاج الغرب الى اسرائيل مثل الحاجة الى كلب حراسة ذي اسنان حادة ، مربوط بالسلاسل الامريكية الطويلة جدا ، بحيث يؤذن له بغرس اسنانه اذا تحدوه اكثر من اللازم »(١٣) .

ويأتي تصريح كيسنجر للصحفي الاسرائيلي ارئيل غيناي ليوضح بشكل سافر ودقيق طبيعة العلاقة بين الولايات المتحدة واسرائيل ، اذ يقول : « ان ما هو جيد للولايات المتحدة في الشرق الاوسط جيد لاسرائيل .. ووجود اسرائيل قوية هو لصالح الولايات المتحدة » (١٤) .

هل نريد كلاما اوضح من هذا ؟ الا تعني كلمات كيسنجر على وجه التحديد ان اسرائيل تلبس فقط ما « تفصله » لها السياسة الامريكية ، وليس العكس ؟ !

واذا كان علينا ان نتحرر من وهم التفوق الصهيوني الاسطوري في امريكا ، فان علينا ان نتحرر ايضا من خرافة سياسية اخرى تقول ان اسرائيل بمثابة الحليف الاستراتيجي للولايات المتحدة ، وان العلاقات الحميمة بين البلدين تعود الى توافق مصالحهما الاستراتيجية . ان اسرائيل هي تابع استراتيجي وليست حليفا استراتيجيا . وهي منفذ للدور المرسوم لها في المنطقة وليس لها مصالح استراتيجية مستقلة .

وبعد ، ان الافتراضات الخاطئة تؤدي الى نتائج خاطئة والنتائج الخاطئة تؤدي الى احكام خاطئة . ومن المؤسف . اننا ما زلنا حتى الان ، وقد مر على صراعنا مع العدو الصهيوني ما يقارب النصف قرن ، نقع اسرى اوهام واحكام خاطئة . ان اسرائيل هي صنيعة الامبريالية ، وهي دور امبريالي « واداة » امبريالية لحماية مصالح الغرب تلك المصالح التي لا تتمثل باستمرار في تدفق امدادات النفط ، بل في امتصاص خيرات الامة العربية واستنزاف خيراتها ، والابقاء عليها متخلفة مجزأة متناحرة ممزقة . ان الامبريالية ، من هنا ، هي العدو الاساسي . وما اسرائيل الا ذراع هذه الامبريالية .

## مراجع البحث :


١ ـ والترلاكور : تاريخ الصهيونية ، لندن ، ١٩٧٢ .

٢ ـ بونداريفسكي : سياستان ازاء العالم العربي ، دار التقدم ، موسكو ، ص ٣٨ .

٣ ـ Israel Kohen , A Short tlirtory of zionism , F. Mullerltd. London , 1951 , P. 17 .

٤ ـ د. خيرية قاسمية : النشاط الصهيوني في الشرق العربي وصداه . مركز الابحاث الفلسطينية ، م. ت. ف. بيرت ١٩٧٣ ، ص ٢٩٣ .

٥ ـ اليعازر ليفنه الدولة والشتات ـ ١٩٥٢ ، نقلا عن نشرة الارض ، عدد ٢٢ تاريخ ٧ / ٩ / ٧٨ ، ص ٣ .

٦ ـ هتسوفيه : ١٧ / ١٢ / ٧٨ .

٧ ـ يديعوت احرونوت : ٧٨/٤/٤ .

٨ ـ دافار : ٥ / ٩ / ٧٥ .

٩ ـ H. M. Sacher , The Courre of Modern Jewish Hirtory , Neu York , 1958 , P. 346 .

١٠ ـ المرجع رقم ( ٥ ) .

١١ ـ هآرتس : ٧٢/١/١٤ .

١٢ ـ عل همشمار : ٨ / ٥ / ٥٢ .

١٣ ـ هآرتس ٧٤/٦/١٠ .

١٤ ـ يديعوت احرونوت : ٧٥/٥/٢٨ .


※ ※ ※

# قـــــراءة فـــي «مــــدن المـــلح» لعبد الرحمن منيف

عبد الإله الرحيل



**« نجمة المثقال ، عرافة حدرة وما جاورها ، قالت لما سئلت عن متعب الهذال ، انه لا بد عائد ، وقالت انه يتجول في الصحراء ينتقل من مكان الى آخر ، لكنه ينام في مكان بعيد ، وهذا المكان قريب من البحر ، وسيبقى هكذا سنين ، لكنه سيعود ، وحين يعود ، ستكون عودته كريح السموم ، قوية كاسحة ، لا يمكن لاحد ان يردها او يقف في وجهها » .**

مقطع من رواية ( مدن الملح ) : عبد الرحمن منيف
المؤسسة العربية للدراسات ـ بيروت ـ ١٩٨٤ ـ

⊜ ⊜ ⊜

يفتتح عبد الرحمن منيف روايته بهذه الجملة : « انه وادي العيون . . » وعلى الرغم من الاجواء التشاؤمية التي سيطرت على عالم ( مدن الملح ) الا انه في آخر صفحة من الرواية ينتهي الى التفاؤلية المترجرجة المرتكزة على عنصر الزمن الاتي : « ــ تفاءلوا بالخير . . لكن لا احد يعلم بالغيب » .

اذا وافقنا ( جدلا ) على ما ذهب اليه لوسيان غولدمان (١) بتحديده للمراحل المختلفة لتطور الراسمالية ، بالراسمالية الامبريالية والراسمالية المنظمة المعاصرة ، حيث حدد تاريخ الاولى من حوالي ١٩١٢ حتى عام ١٩٤٥ ، وطبيعي ان تكون المرحلة الثانية من عام ١٩٤٥ وحتى الان . . فان غولدمان يصف المرحلة الاولى بانها « تتميز بالاختفاء التدريجي للفرد كواقع اساسي ، وباكتساب الاشياء والسلع استقلالا ذاتيا » اما المرحلة الثانية فانها « تتميز باتساع عالم الاشياء والسلع وبطغيانهما على كل ما عداه وبالتالي فان مركز الانسان يضعف كفرد له اهميته » .



ان غولدمان على حق برؤيته للانسان وقد اضحى انسانا مستهلكا ومستهلكا ( بالفتح والكسر ) ، هذا اذا لم يتحول الى ( رقم ) في عداد القطيع ، كما ذهب الى ذلك ( كونستانتان جورجيو ) في روايته « الساعة الخامسة والعشرون » (٢) .

على هذا الاساس فان عبد الرحمن منيف يدخلنا الى اجواء مدنه الملحية منذ ثلاثينات هذا القرن . . ويتدرج بشخوصه الروائية ليضعهم في بوتقة الاستهلاك والبحث القسري عن الثراء في « وادي العيون ، والحدرة ، وحران . . وغيرها » ، وبتعبير آخر ، يتدرج منيف بعالمه الروائي من حياة الاستقرار المعيشية والنفسية الى اللهاث عن عالم آخر ، ان لم يحول الانسان الى ( رقم ) في هذه المنطقة الخليجية ــ وقد اراد منيف ان يحيط هذه النقطة بالغموض ! ــ فانه على الاقل يعتصره انسانيا . . لقد تحول من بدوي يعيش على هامش الحضارة ، ان صح الوصف ، الى آلة في

عجلة الراسمالية .. ثم توج كل ذلك الى صراع طبقي ـ بمعناه الاولي .. بين مَن يملكون وبين مَن لا يملكون !

● ● ●

هناك عبارتان للناقد لوكاتش (٢) ، ونظرا لاهميتهما ، فانني سأتوقف عندهما ؛ قال : **« الفن اولا بحث عن الغايات واختراع لها ، والفن العظيم هو في كل عصر ، ذاك الذي يحمل الممكن من الواقع »** . وقال : **« ان الواقعية الصادقة العظيمة تصف الانسان والمجتمع بكياناتــه كاملة ، بدلا من أن تعرض فقط مجرد مظهر او آخر من مظاهرها »** .

من هاتين العبارتين فان عبد الرحمن منيف قد انطلق من واقعة حقيقية أو متخيلة ، وهذا حق مشروع للكاتب على حد تعبير غوركي ، في بناء ( مدن الملح ) عبر الثالوث الزمني : « الماضي » والحاضر » والمستقبل » .



لقد وضعنا وجها لوجه امام « وادي العيون .. » ؛ هذه المنطقة الخصبة ، والتي تستقر فيها قبيلة « العتوم » التي ينتمي لها متعب الهذال ؛ الشخصية الرئيسة في هذه الرواية ؛ وهذه القبيلة هي « اكثر الناس فقرا .. » و « اكثر الناس ترفعا » .. ومتعب الهذال اضافة الى استعداده النفسي في الترفع ، فان له من ماضيه ؛ وبتحديد اكثر ، من ابيه ( جازي الهذال ) ما يجعل منه شخصية قيادية في الملمات ..

لقد حول ( جازي الهذال ) وادي العيون الى جحيم لا يطاق ايام العثمانيين ، حتى أن راسه قد طلبت مقابل مائة ليرة ذهبية !!

واذ احس جازي الهذال بهذا الحصار فقد ( اختفى ) حتى لقد ظن الكثيرون انه قد قتل او مات ، بمن فيهم الاتراك انفسهم ، لكن جازي الهذال كان يخيب هذه الظنون ويعود .. يعود ثانية ليحول الوادي الى جحيم .

جازي الهذال ( الاب ) لم يفته ان يقاوم الاتراك ، ومتعب الهذال ( الابن ) لا يريد ان يقصر عن شرف المقاومة لهؤلاء الغرباء الجدد « الامريكيين » الذين كان المطلب الاساسي لدخولهم ( المهذب ! ) هو النفط .. واذ بدا متعب الهذال باولى خطواته في المقاومة ، واحس ان الظروف قد غدت غير ملائمة فانه استعان بـ ( الاختفاء ) ، الامر الذي جعل ( نجمة المثقال ) العرافة تقول بما يشبه الاصرار « انه لا بد عائد » وانه في مكان قريب من « البحر » ، بما يحمل رمز البحر من العظمة والاستمرارية والثورة !

في شخصية متعب الهذال ، اذا حاولنا ان نستعين بعلم النفس ، يتوضح مثلث الرغبة ( سنوبزم ) ؛ ذلك ان رغبته في المقاومة ، وان كان يمثل القيادية في مرحلته ، انما هي رغبة مستعارة من « الاخر » ، اي من أبيه بالتحديد ، ومثلث الرغبة هذا يمكن تشبيهه بمثلث له رؤوس ثلاثة يتكون من الذات ( الانسان الراغب ) ، والموضوع ( الشيء المطلوب ) ، والوسيط ( الاخر الذي يملي على الانسان الرغبة بشكل او بآخر ) ..



ان هذه الاشارة الى مثلث الرغبة ، او الاحتذاء بالغير لا يعني التقليل من اهمية متعب الهذال ؛ ذلك ان الاحتذاء بالغير هو « الشكل العام لكل رغبة ولكل انفعال . والانسان بذلك يحتذي غيره لانه كائن اجتماعي . واذا كانت الاجتماعية ( اي العيش في جماعة ) جوهر الانسان ، فان احتذاء الغير هو جوهر الاجتماعية » (٤) .

ان ما يشترك به جازي الهذال وابنه متعب هو المقاومة اولا والاختفاء ثانيا ! !

جازي الهذال قاوم مستعمرا عثمانيا ( متخلفا ) ان لم نقل عنه انه قد اضحى مريضا في مرحلته الاخيرة على كافة المستويات السياسية والثقافية والاقتصادية .. راس ماله الاعتقاد بالقوة سبيلا الى السيطرة داعما ذلك بالدين فقط ؛ كواجهة !

ومتعب الهذال اراد ان يقاوم مستعمرا امريكيا ( متقدما ) في كافة المستويات الثقافية والاقتصادية والسياسية اضافة الى استعانته بالعلم والتكنولوجيا .. وما زرعه في عالم وادي العيون من اغراءات ادت بمجتمع الوادي الى انقسامات حادة ! وبتعبير آخر فان جازي الهذال قادته المقاومة الى الانتصار لانه « حمل الممكن من الواقع » ، لكن متعب الهذال الذي حاول ان يحمل هذا الممكن اخفق آنيا لان الواقع ـ ببساطة . قد تغير جذريا !

● ● ●

عندما تسلل الاجانب الى وادي العيون بحجة البحث عن الماء ، فان متعب الهذال بحسه العفوي لم يصدق هذه الحجة : « اكيد هؤلاء لم يأتوا من أجل الماء ، انهم يريدون شيئا آخر ، ولكن ما عساهم يريدون ؟ واية اشياء في هذه الفلاة غير الجوع والرمل والعجاج .. » ( ص ٣٢ من الرواية ) .

واذ يتكاثر الاجانب في وادي العيون وصحرائها ، فان متعب الهذال يلوذ بعالم ( الصمت ) بعد اسئلته الكثيرة التي لم تجد جوابا !

ومع عالم الصمت يغدو التفاهم مع متعب الهذال صعبا ، تماما مثلما أضحى التفاهم صعبا مع ( أم الخوش ) ، هذه المرأة التي ( اختفى ) وحيدها بطريقة غامضة .

ان نقطة الالتقاء بين متعب الهذال وام الخوش هو الصمت .. والصمت بالنسبة للاثنين انما يعني ( الرفض ) .. فأم الخوش ترفض ان تصدق ان ابنها لن يعود ، ومتعب الهذال يرفض دخول الاجانب وان كانوا يحملون تفويضا من الامير ( ! ) وبمعنى آخر فان ام الخوش ترفض المنطق الذي يتسلح به الاخرون من ان ابنها لن يعود ، أو انه قد مات ، ومتعب الهذال يرفض الحجة المزيفة التي جاء به هؤلاء الغرباء الى وادي العيون ..

ويتوج اخيرا رفض متعب الهذال باستنكاره لتعاون ( ابن الراشد ) مع الاجانب .. ويقرر مغادرة وادي العيون .. والاختفاء !

لم يكتف عبد الرحمن منيف بتصوير هذا الشرخ الذي انتهى اليه متعب الهذال وابن الراشد ، انما دفع بالحدث الروائي الى التفسخ داخل اسرة متعب الهذال ذاتها .. فهذا ( شعلان ) احد ابناء متعب الهذال الخمسة يبقى في وادي العيون .. وبقاء شعلان في وادي العيون يعني ، مهما حاولنا ان نخفف من وطأته ، ان قبيلة جديدة من العتوم على رأسها شعلان قد قبلت بالامر الواقع ، ورفضت جذورها ، هذه القبيلة الجديدة « تمثل امتدادا ملعونا لمتعب الهذال ، للعتوم ! للحياة التي كانت » ( ص ١٢٩ ) .

● ● ●

لقد تم الانقسام في عالم وادي العيون ، وتم الانقسام داخل اسرة متعب الهذال .. لكن سيلا بعد ايام ماطرة يداهم وادي العيون .. ويظهر متعب الهذال على الضفة الاخرى ، واذ يتوارى شعلان فان ( فواز ) ، الابن الاخر لمتعب يسأله : « اذا كان الكبار قد اذنبوا فنحن الصغار ما ذنبنا ؟ .. ذهبنا الى الحدرة .. وامي ، يا ابي لم تعد تتكلم .. » ( ص ١٤٧ ) .

واذا كان السؤال يبقى معلقا في الفراغ .. فان الشركة الامريكية تمتد وتتوسع ! ! وفي امتدادها وتوسعها فان كل شيء يتغير : وادي العيون اضحى مدينة والحدرة اضحت مدينة ، وحران اضحت مدينة .. الخ .. الا انه يجب الا يغيب عن الذهن انه في كل مدينة من هذه المدن بدا الانقسام الطبقي واضحا .. ففي كل مدينة من هذه المدن هناك مدينة شبه مستقلة للامريكيين ! !

لقد تحول هذا المجتمع البدوي – مع الزمن – من مجتمع اتكالي ومنتج بطريقته البدائية ، الى مجتمع راح يعيش على هامش الحضارة ،

اضافة الى انه صار يجسد مثال المجتمع الاستهلاكي ؛ هذا المجتمع الذي حوصر بالتكنولوجيا والانغلاق السياسي ( متمثلا في الامير « خالد المشاري » واداته المنفذة « جوهر » ! ) . .

لقد انبهر هذا المجتمع امام الاغراءات المادية الجديدة ، وصارت طموحات غالبية افراده الوصول ( فقط ) الى عالم الثراء . . ومن هذا المنطلق فلقد تعاون ابن الراشد مع الامريكيين وكذلك شعلان متعب الهذال ؛ ووفدت وجوه جديدة الى هذا العالم ، من بلاد اخرى ( يتمثل ذلك في الطبيب صبحي المحملجي وممرضه عبدو ، والتاجر حسن رضائي والدباسي . . وغيرهم ! ) .

هذا الانبهار المادي ، بعبارة اخرى ، الى التخلي عن الايديولوجية والتي تتمثل في المقاومة . . فلقد تحول كل شيء في حياة متعب الهذال الى الصمت . . ( فلقد لاذ بالصمت متعب الهذال ، ثم تلته ام الخوش ، واخيرا استعانت بعالم الصمت زوجة متعب الهذال ) ، فاذا اخذنا بعين الاعتبار ان المرأة هي في عالم الرواية ( ام ) اولا ، فانها في المقام الثاني هي التجسيد الحي لمقولة الصراع الطبقي ، واذ طالما هناك ( صمت ) فان النتيجة التي يمكن الوصول اليها ان الصراع الطبقي ما زال في طي الكمون ، أو الاختفاء ، الذي مثاله الواضح اختفاء متعب الهذال !

● ● ●

أن المرة الاولى التي ظهر فيها متعب الهذال كما اشرنا منذ قليل ، هي تلك المرة التي داهم فيها السيل وادي العيون . اما المرة الثانية التي ظهر فيها فهي اثناء تشييع جثمان ( مفضي الجدعان ) الحكيم الشعبي ، والذي يمكن اعتباره الامتداد الوجودي لمتعب الهذال ( بمعنى التواجد وليس بالمعنى الفلسفي ) . لقد قتل مفضي الجدعان لانه ضايق الامريكيين والامارة ـ بلسانه ـ فكان لا بد من الانتهاء منه . . ان مفضي الجدعان يمثل الجانب الفكري الاستفزازي ، وهو ما صارت تخشاه الامارة فكان لا بد من قتله ، وهنا يظهر متعب الهذال . .

بين هاتين المرتين ظهر – كذلك – متعب الهذال ، عندما قام العمال بمظاهرتهم ضد الشركة .. وكان مفضي الجدعان مشاركا فيها !

مما سبق نستطيع ان نقول ان الروائي عبد الرحمن منيف يحاول في رواية ( مدن الملح ) ان يرسم لوحة ذات ابعاد ثلاثية ، اما البعد الاول وهو **( الماضي )** فقد كان بمثابة نقطة ارتكاز لعالمه الروائي ، حيث ( جازي الهذال ) ومقاومته للعثمانيين واما البعد الثاني فهو **( الحاضر )** الذي انتقل فيه مجتمع وادي العيون الى مجتمع مغاير للمجتمع الاول .. وقد جاءت الالوان في هذا البعد شديدة القتامة ولكنها لم تخل من ومضات الامل على الرغم من التقدم التكنولوجي ،اما اللوحة الثالثة فهي **( المستقبل )** وقد جاءت هذه اللوحة في آخر صفحات الرواية لتحمل **المنى التبشيري** لا **التنفيري** .. لكننا بالعودة الى البعدين الاول والثاني فاننا نستطيع ان نرفع هذا البعد من مستواه التبشيري الى مستوى اكثر رحابة واكثر تفاؤلا .. ذلك ان الصراع الطبقي لن يظل – على سبيل المثال – في طي الكمون ! وبتعبير آخر ، ان المؤلف يحاول ان يربط ربطا دقيقا ومحكما بين الحتمية التاريخية والضرورة الاجتماعية انطلاقا من الواقعية التي اعتنقها بدءا من روايته ( الاشجار واغتيال مرزوق ) .



لقد عبرت الواقعية في عصور شتى ، عن مشاعر فئات اجتماعية شتى وعن حاجاتها بطرق شتى .. وكل مدرسة من المدارس الواقعية تقتضي تعريفا ادبيا واجتماعيا متمايزا وتقييما ادبيا وشكليا متمايزا .. ولكن ما هي السمة المشتركة بينها ؟ .

في معرض اجابته عن هذا السؤال يقول ( تروتسكي ) : « الانجذاب بصورة لا يمكن ان تسقط من الحساب نحو ماله صلة بالعالم ، نحو الحياة كما هي ، فبدلا من ان تهرب من الواقع ، تقبله في استقراره العيني او في قابليته للتغير ، وهي تسعى الى ان تصور الحياة كما هي او الى ان تجعل منها ذروة الابداع الفني ، اما لتبريرها او ادانتها ، واما لمحاكاتها او تعميمها أو ترميزها .. »(٥) .

لقد زاوج عبد الرحمن منيف بين الاستقرار العيني وقابلية التغير ، لمجتمع ـ تقفز دون ارادته ! ـ من حياة هامشية قدرية الى مجتمع متمدين او الى مجتمع راح يلامس المدينة من السطح دون الدخول الى اعماق هذه المدينة الوافدة ، متوسلا الى ذلك بتصوير الحياة التي ( كانت ) وبتصوير الحياة التي ( صارت ) ، لالتبريرها ولكن لادانتها !!

وهنا يبرز هذا السؤال : هل اراد المؤلف كما قد يرى بعضهم ان يقف ضد العلم ، والوقوف مع « انا وجدنا آباءنا . . » بدليل انه قد تعاطف مع اعشاب مفضي الجدعان ، والكيّ الذي يستخدمه في معالجة مرضاه ؟ .

اذا اخذنا بعين الاعتبار ان عبد الرحمن منيف على وعي كامل بمرحلة التحولات التي تمر بها الامة العربية ، وكما يقول بالحرف : « مرحلة تناقضات ومفارقات وصراع تجعل الرواية كوسيلة تعبير ، أقدر من غيرها على رصد الحركة الداخلية واكتشاف مسارها ، وربما المساهمة في توجيه هذه الحركة وهذا المسار »(١) . . فانما نضع يدنا على ملمس الاجابة فهو ليس ضد العلم ، ولكنه ضد ( الطريقة ) التي تسلل بها هذا العلم . الى وادي العيون وبشره فاستهلك انسانيتهم واشاع التفرقة بينهم بما بثه في نفوسهم من تطلع الى عالم الثراء ونزعة التملك بصورتها الانانية المفرطة ، وبمعنى آخر فان مايطمح اليه منيف هو ان يساهم في توجيه الحركة الداخلية التي بداها متعب الهذال ، ذلك ان فردا بعينه لن يكون ـ مهما اوتي من قدرات وامكانات ـ ان يقوم بفعل التغير الاجتماعي او السياسي اذا لم يتآزر معه الآخرون . ان التغير الاجتماعي لايحدث هكذا خبط عشواء ( عفويا ) ، ولا بصورة اخرى تجعل من عملية التغير الاجتماعي عملية تسير وفق مخطط معروف البداية والنهاية سلفا . لقد صار من المسلمات ان الحياة الاجتماعية هي شكل خاص من اشكال حركة المادة ، لذلك فان تحويل العالم من قبل الناس ـ الذين لايملكون الوعي والثقافة ودراسة حركة التاريخ ـ يقتضي وضع دليل عمل ، ينظّم الممارسة الانسانية ويهدي خطاها باتجاه حركة التاريخ . . وهذا مالفتقده مجتمع

وادي العيون البدوي ، لكن متعب الهذال احس بـه احساسا (عفويا)؛ وحيث وجد نفسه وحيدا في الدائرة فقد لاذ بالاختفاء تعبيرا عن رفضه ، هذا الرفض الذي نشتم منه نزعة البدوي في تقديس الارض والعرض !

لامراء ان التغير الاجتماعي الذي سيكون في وادي العيون ومايجاوره من المناطق ذات يوم هو امر ( حتمي ) ، لان الناس هم صانعوا التاريخ، ولكنهم « لايصنعونه على هواهم او لانهم ارادوا ذلك وانما لان الظروف الموضوعية لحياتهم ذاتها هي التي تملي عليهم ذلك ، اي الظروف التاريخية ذاتها . . »(٧) .

من هذه الاشارة نتلمس اهمية الحقيقة التي لاتقيم اي تعارض بين ماهو ( ذاتي ) وما هو ( موضوعي ) . . وبمعنى آخر ، واذا غضضنا النظر عن المظاهرة التي قامت ضد الشركة الامريكية وشارك فيها مفضي الجدعان على الرغم من اهميتها كدليل صارخ على الصراع الطبقي ـ فـان الظروف الموضوعية في هذا المجتمع غير مهيأة لعملية التغير الاجتماعي لان الوتيرة التي سارت فيها التكنولوجيا كانت اسرع من وتيرة الوعي لدى انسان هذاالمجتمع الذي احتوته التكنولوجيا ، ومارست ـ بشكل خفي ـ عملية استلابه ، على مستويين مـن الاستـلاب : الغـاء الشخصية ، وزوال الانسانية ! فكان لابد ـ والحالة هذه ـ من المواجهة لهذا الواقع . . ولقد اتخذت هذه المواجهة في شكلها الاول الاختفاء الآني الكموني ـ او انهـا اتخذت ( الحياديـة ) النفعية من نظرة ذاتية بعد ان استطاعت الاغراءات المادية ان تحتوي هؤلاء الذين سلكوا هذه الطريق ( ابن الراشد ـ الدباسي الدكتور المحملجي . . الخ ) ، أو انها اتخذت طريق المعارضة فكـرا وممارسة . . ( مفضي الجدعان مثال على المعارضة الفكرية ، والمظاهرة العمالية مثال على الممارسة الفعلية.) وفي الحالة الاخيرة كان لابد للسلطة الاميرية من ان تعلن مواجهتها لاسكات هذه الاصوات بالقوة . . فكان الجرحى وبعض القتلى في المظاهرة وقتل مفضي الجدعان على يد (جوهر)، الاداة المنفذة للامارة بشكل خفي . . حيث يصدر فيما بعد بيان عـن الامير خالد المشاري يطلب فيه الى المواطنين أن يعودوا الى اعمالهم .

متوجا ذلك البيان بالآيـة القرآنية : « وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون » كأسلوب من اساليب امتصاص غضبة العمـال ونقمتهم والاحتكام الى الدين والقدر ! .

لقد ركز عبد الرحمن منيف في رواية ( مدن الملح ) على شريحة بدوية امية عبر عذاباتها مع واقع جديد ، ولهذا فلم نر اي دور للمثقف.. وهذا مبرر تماما ، اذ طالما انه التزم بعنصر الزمن وعنصر المكان في استقرارهما.. وانغلاقهما ، الامر الذي يختلف عمـا طـرحـه في ( الاشجار واغتيـال مرزوق )(٨) .

ففي ( الاشجار .. ) نلاحظ ان منيف قد دفع الى عملـه الـروائي بشخصيتين هما : « منصور رعبد السلام » الاستاذ الجامعي لمادة التاريخ، والمطرود من الجامعة لافكاره غير المرغوب فيها ، و « مرزوق الياس نخلة » الفلاح الذي خسر بستانه في المقامرة ، ثم اتخذ لنفسـه عدة أعمال بدء امن عامل في المقهى ، وانتهاء ببائع لاوراق اليانصيب ، مرورا بماسح للاحذية وبائع متجول على ظهر حماره ( سلطان ) !.



ان المقارنة بين هاتين الروايتين ، على الرغم من التكثيف الذي سأذهب اليه في ( الاشجار .. ) ، يبدو ضروريا لمعرفة النهايات التي يبشر بهـا المؤلف ، او التي يتوخاها ! .

لقد امتهن منصور عبد السلام الذي يتميز عن الاخرين بـ « عالمه الداخلي وحريته ... » ، العمل في منطقة اثرية مع بعثة فرنسية ، لكن السؤال الذي يقلقه دائما يدور حول ابيه ، فهو لا يعرف « لماذا نفـاه الملك .. ! » .. واذا وضعنا هذا التساؤل الكبير جانبا ، فاننا نلحظ ان منصور عبد السلام الباحث عن « لقمة الخبز » يتألم لان « الذين توهم انه علق مشانقهم مازالوا في اماكنهم » !

واذا كان مرزو قالياس نخلة قد قتل حماره ( سلطان ) ، بما يحمل هذا الاسم من رمز بعد أن ماتت زوجته ( حنه ) اثناء الولادة .. فانـه

اذ عاد الى ( الطيبة ) القرية التي هرب منها لانه انهال ضربا على ( زيدان ) الرجل الذي ربح بستان مرزوق في المقامرة بعد ان عراه تماما .. فانه اذ يعود الى الطيبة ، كما اشرنا ، فانه يقترض من اولاد زيدان ( ؟ ) .. وهذا الاقتراض لم يكن الا بدافع الحاجة بدافع التنازل عن انسانيته على الرغم منه .

اريد من كل هذا ان اصل الى نتيجة مؤداها ان منصور عبد السلام ومرزوق الياس نخلة يجمعهما الحب باتجاهين اثنين : ( المراة والاشجار ) .. فاذا مثلت المراة رمز العطاء ، فان الاشجار انما تمثل رمز الامل والشاهد التاريخي على احداث البشر وما يقومون به من افعال وردود افعال .

ولهذا فلم يكن من قبيل العبث ان نلاحظ المراة في عالم ( مدن الملح ) وهي تلوز بعالم الصمت ، كما لم يكن من العبث ان نلاحظ ان مرزوق الياس نخلة يقتل جمله ( سلطان ) بعد موت زوجته ( جنه ) وبعد خسارته بستانه واشجاره !!



لقد استطاع منصور عبد السلام ان يسانر بعد طرده من الجامعة لكنه على يقين ان السفر حتى وان طال — ماهو الا مرحلة عابرة ، فلعله يعود بعد الحصار الذي فرض عليه ليشارك في التغيير الاجتماعي الذي فرض عليه ليشارك في التغيير الاجتماعي الذي ينشده بخاصة تغيير « اولئك الذين مازالوا في اماكنهم » ! .

ولقد استطاع مرزوق الياس نخلة ان يبيع جهده ليستمر في الحياة .. واذ عاد الى « الطيبة » فان عودته دليل على عناده وقناعته ان الحياة الحقيقية يجب ان تكون داخل الطيبة لا خارجها ، مثله مثل متعب الهذال الذي اختفى .. ولكنه في الملحات : ( السيل — المظاهرة — تشييع مفضي الجدعان ) كان يعود .. وكان يراه بعضهم اما بعضهم الاخر فكان لايراه. كانه الاحلام التي يراها البعض ، وتستعصي على الآخرين ، وهنا علينا

ان نستدرك ان هذه الاحلام ، على الرغم من مظهرها غير المعقول والاقرب الى الاسطورة انما هي المعادل الموضوعي لاحلام التغيير .. او بكلمة أخرى لاحلام الثورة !! .

انه لمن نافل القول ان نلاحظ ان تدرج بطل الرواية متعب الهذال كان بطيئا .. ان لم نصفه بالثبات ، ذلك ان تدرج العالم الذي احتوى متعب الهذال وما احاطه كان اسرع من تدرجه .. في حين ان المطلوب هو العكس تماما ، هذا مالم يستطعه متعب الهذال بسبب الظروف التي احاطته بقيودها الاميرية والتكنولوجية .

يبقى اخيرا ان نقول هل الشخصيات التي حشدها عبد الرحمن منيف في روايته ما هي الاشخصيات معنوية ؟ . ،

انه سؤال .. والبحث عن اجابته يعيدنا مرة ثانية الى عالم الرواية منذ البداية ... ونركز اكثر على الاساس الملحي لمدن منيف الذي لابد يوما ـ من ان ينهار حتى نتمكن من الاجابة بتؤدة اكثر

* * *



هوامش :

١ التحليل الاجتماعي للادب : السيد يسين . دار التنوير دون تاريخ ص (١٠٨) .

٢ الساعة الخامسة والعشرون : كونستانتان جورجيو . ترجمة فائز كم نقش دار اليقظة العربية ١٩٦٦ .

٣ دراسات في الواقعية الاوربية : جورج لوكاتش . ترجمة : أمير اسكندر . الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢ ( من المقدمة ) .

٤ التحليل الاجتماعي للادب : مصدر سبق ذكره ( ص ٥١ ) .

٥ الادب والثورة : ليون تروتسكي . ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٥ ص ( ٥٦ ) .

٦ مجلة الآداب البيروتية ، من مقال طراد الكبيسي : « مشروع رؤية نقدية للرواية العربية » .

٧ التغير الاجتماعي : د. محمد أحمد الزعبي . دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٧٥ ( ص ٩٢ )

٨ الاشجار واغتيال مرزوق : عبد الرحمن منيف . المؤسسة العربية للدراسات ـ بيروت ١٩٧٥ .

* * *

# كليـنـث بـروكس
# وقضية النقد الجديد

د. عبدالنبي اصطيف



يشير منجن البنيوية وما بعدها الناقد الامريكي المعروف جوناثان كولر في كتابه تقفي العلامات : السيمائيات ، الادب ، التفكيك ( روتلدج وبول كيغان ، لندن ، ١٩٨١ ) ، الى التحدي الذي واجهه النقد الجديد The New Critieism منذ سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ويذكر النعم الذي لوحق به منذ اعلن مري كريقر ان النقد الجديد قد استنفد كل ما يمكن ان يفعله من اجل النقد الادبي الامريكي ، ثم مايلبث ان يضيف ان هذا النقد نادرا ما تجوهل على نحو فعال . « ان عجز ، ان لم يكن تردد ، مناهضيه عن تجاوز ارثه لهو ببساطة شاهد كاف على المكانة البارزة التي احتلها في الجامعات لاامريكية البريطانية .

فعلى الرغم من الهجمات المتعددة عليه ، وقصور الدفاع المركز المنظم عنه ، يبدو انه ليس من عدم الانصاف الحديثة عن نفوذ النقد الجديد في تلك الفترة ، وعن التاثر المحدد ، بكسر الدال المشددة ، الذي مارسه على طرقنا في الكتابة عن الادب وتعليمه . ومهما كانت ارتباطاتنا النقدية التي نعلن عنها ، فاننا جميعا نقاد جدد بمعنى ان الامر يتطلب جهدا شاقا اذا ماأردنا ان نهرب من مقولات استقلالية العمل الادبي ، واهمية التدليل على وحدته ، وشرط القراءة المتمعنة » ( ص٣ من المرجع المذكور ) .

ان النقد الجديد رغم كل مايساق من اتهامات ضده مايزال حاضرا بشكل او بآخر في النقد الامريكي المعاصر ، صحيح ان نقد البنيوية ومابعدها يحاول جاهدا ان يمضي الى ماوراء آفاق النقد الجديد ، ولكن من الصعب حقا الاطمئنان الى جدوى محاولاته هذه ، ان لم يتخط بعد حدود التفسير التي نذر النقد الجديد نفسه له ، ولم يستطع ان يبلور نظرية للادب تقوم في علاقتها بالنتاج الادبي مقام النظام اللغوي في علاقته مع الانشاء الفردي .

من هنا تأتي اهمية زيارة شيخ النقاد الجدد كلينث بروكس القصيرة لدمشق في الفترة الماضية ولقائه مع جمعية النقد في اتحاد الكتاب العرب ، واعضاء الهيئة التدريسية في كلية آداب جامعة دمشق اذ انها اتاحت للمهتمين بالنقد الحديث في القطر فرصة ثمينة لسماع تقويم ناقد كبير كبروكس لتركة النقد الجديد وللمجهود النقدي الامريكي المعاصر .

## كلينث بروكس :

ومن الجدير بالذكر ان بروكس قد ولد في مري كينتكي ، في السادس عشر من شهر تشرين الاول عام ١٩٠٦ ، ودرس في جامعة فاندربيلت مع جون رانسوم بعد توقف مجلة الهارب The Fugitive

وحصل على الاجازة في الآداب عام ١٩٢٨ كما وانه نال شهادة الماجستير من جامعة تولين عام ١٩٢٩ ، فاز على اثرها بمنحة رودس للدراسة في جامعة اكسفورد فانتسب الى كلية اكستر وحصل على درجة الاجازة في الآداب منها عام ١٩٣١ ، وعلى درجة الماجستير عام ١٩٣٢ ،وتزوج رفيقة عمره التي صاحبته في زيارته للقطر ايديث بلانشارد عام ١٩٣٤ .

وبعد عودته من اكسفورد ، قام بتدريس الادب الانكليزي في جامعة لويزيانا بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٤٧ وبتحرير مجلة سثرن ريفيو ( Southern Review ) مع روبرت بن وارين صديق عمره والشاعر الامريكي المعروف بين عامي ١٩٣٥ ــ ١٩٤٢ .

وفي عام ١٩٤٧ تم اختيار بروكس استاذا للادب الانكليزي في جامعة يبل حيث بقي فيها حتى تقاعده في العقد الماضي . وقد تخلل فترة ارتباطه الطويلة هذه مع جامعة يبل سنتان عمل فيهما ملحقا ثقافيا في السفارة الامريكية في لندن بين عامي ١٩٦٤ و ١٩٦٦ . وعندما كوفىء في نهاية عمله برحلة للشرق اختار القطر العربي السوري فزار دمشق وتدمر وبعلبك وما زال يحتفظ عن زيارته تلك بذكريات طيبة . وهو الان استاذ شرف للبلاغة في جامعة يبل . هذا وقد نال بروكس العديد من الدرجات الفخرية تقديرا لخدماته الجلى للنقد الحديث من العديد من الجامعات الامريكية والاوربية ، وهو عضو في عدد كبير من الهيئات العلمية والادبية في الولايات المتحدة الامريكية وخارجها .



الف بروكس عددا كبيرا من الكتب ، يمكن للمرء ان يذكر من بينها :

١ ــ فهم الشعر ، نيويورك ، هولت ، ١٩٣٨ ، وقد الفه بالاشتراك مع روبرت بن وارين . والحقيقة ان هذا الكتاب ، وهو كتاب جامعي ، من الكتب الهامة جدا في تاريخ تدريس الادب في العالم الانكلو ــ سكسوني وخاصة فيها الولايات المتحدة الامريكية . وفيه يحاول المؤلفان ان يستبدلا بالشرح الادبي ، ودراسة السير والخلفية التاريخية ، وبالتفسير الالهامي

والتعلمي للقصائد ، دراسة لبنية القصيدة نفسها وخاصة مفارقاتها ، واللبس الدلالي فيها . والمؤلفان ينحازان فيه ضد الشعر الرومنتي لصالح الشعر الميتافيزيائي والحديث .

قد ادى النجاح الكبير الذي قوبل به هذا الكتاب الى اصدار كتابين آخرين على النسق نفسه هما :

٢ ــ **فهم القصة** ، نيويورك ، كروفت ، ١٩٤٣ ، بالاشتراك مع روبرت بن وارين .

٣ ــ **فهم المسرحية** ، نيويورك ، هولت ، ١٩٤٥ ، بالاشتراك مع روبرت هيلمان .

٤ ــ **الشعر الحديث والتراث** ، تشابل هيل ، مطبعة جامعة كارولينا الشمالية ، ١٩٣٩ ، ويتضمن عددا من التحليلات المفصلة لشعراء محدثين من بينهم رانسوم ، وتيت ، ووارين ، واليوت ، وفروست ، وييتس . وفيه يزعم بروكس ان الشعر الحديث يتطلب نوعا جديدا من النقد يستطيع ان يتعامل مع صعوبته وذكائه . وفي الفصل المعنون بـ « ملاحظات نحو تاريخ معدل الشعر الانكليزي » يقترح بروكس ان الشعر ينبغي ان ينظر اليه من خلال التصور الميتافيزيائي للاستعارة وليس من خلال التصور الرومنتي . وبوجه عام يعكس هذا الكتاب تأثرا معتبرا لاليوت وريتشاردز .

٥ ــ **الجرة المنمقة : دراسات في بنية الشعر** ، نيويورك ، رينال وهيتشكوك ، ١٩٤٧ . ويضم قراءة متمعنة لعشر قصائد تمتد من ماكبث وحتى الوقت الحاضر وتشمل قصائد لدون ، وغراي ، وكيتس ، وييتس ، وغيرهم . ويحاول فيه بروكس أن يبين أن منهاجه في التحليل الشكلي للشعر قابل للتطبيق على جميع انواع الشعر . وكذلك فان الكتاب يشمل مناقشات نظرية لـ ( لغة المفارقة ) و ( بدعة نثر القصيدة )

و عدة ملاحق منها ( النقد ، والتاريخ ، والنسبية النقدية ) و ( مشكلة الاعتقاد ومشكلة الادراك ) .

٦ ـ **النقد الادبي : تاريخ موجز** ، ( بالاشتراك مع و ، ك ، ويمزات ) ، نيويورك ، نوبف ١٩٥٧ . ويقع في اربعة اجزاء تضم ٧٥١ صفحة . وهو تاريخ عن الافكار المتصلة بالفن اللفظي وشرحه ونقده . ومن المعروف أن هذا الكتاب قد ترجم الى العربية ونشر من قبل وزارة التعليم العالي (*) .

٧ ـ **الاله الخفي : دراسات في همينغواي ، فولكنر ، ييتس ، اليوت ، ووارين** ، نيوهاڤن مطبعة جامعة ييل ، ١٩٦٣ . ويتضمن مقالات عدة ، القيت اصلا على شكل محاضرات في كلية ترينتي ـ هارتفورد في عام ١٩٥٥ ؛ يحاول أن يرى بروكس فيها أهمية هؤلاء الكتاب للتصور المسيحي للانسان الذي يناقض زمننا الحالي في تقليصه لانسانية الانسان ومسخه لها .



٨ ـ **وليام فولكنر : بلاد اليوكناباتوافا** ، نيوهاڤن ، مطبعة جامعة ييل ، ١٩٦٣ . ويحاول فيه بروكس ان يبين ان فولكنر كاتب شكلي

٩ ـ **متعة تشكيل : دراسة في صنعة الكاتب** ، نيويورك ، هارثورت ، ١٩٧١ . وهو مجموعة من المقالات والمحاضرات تعود للخمسينات والستينات وتشمل دراسات عن نقد ييتس وأودن ، وعن «ميلتون والنقد الجديد» و «الشعر منذ الارض الخراب» و «نقد القصة : دور التحليل المتمعن» وعددا من الدراسات عن كتاب الجنوب .

---

(*) انظر وليام ، ك ، ويمزات وكلينث بروكس .
النقد الادبي : تاريخ موجز .
ترجمة د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي .
٤ أجزاء ، مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧ .
وهو من منشورات المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية .

**١٠ ـ وليام فولكنر :نحو اليوكنا باتوافا وما وراءها :** نيوهافن ، مطبعة جامعة بيل ، ١٩٧٨ . وهو دراسة لاعمال فولكنر الاولى ، وروايانه الاخيرة التي وضعت خارج مقاطعة اليوكنا باتوافا .

وذلك اضافة الى عدد آخر من الكتب التي قام بتحريرها واعدادهـا للنشـر .

★ ★ ★

**النقـد الجديـد** The New Criticism

**ربما** كان عالم الجمال الايطالي كروتشه هو اول من استخدم هـذا الوصف ، اذ اعتبر مبادئه النقدية نقدا جديدا ، وجاء بعد ذلك تلميذه جول الياس سبيغارن Joel Spingarn Elias فأعطى محاضرته التي القاها في جامعة كولومبيا في نيويورك في ٩ آذار ١٩١٠ عنوان **« النقد الجديد »** . وقد رفض سبيغارن في هذه المحاضرة كل منهج ونظرية للادب لا يركزان على العمل الادبي ، وطالب بضرورة تبني مدخل جمالي صرف للاعمال الادبية . وسـخر بشدة من التركيز على حيـاة المؤلف وشخصيته ، او على انطباعات الناقـد ، او التاريخ ، او السياسة او السيرة او سواها .

ولكن تسمية **« النقد الجديد »** كما تستخدم اليوم في تواريخ النقـد الحديث جاءت اول ما جاءت من كتاب جون كروارنسوم **النقـد الجديد** ( ١٩٤١ ) وعنى به النقد السائد في تلك الفترة ، وقال « اظن انه حان الوقت لتحديد حركة فكرية قوية تستحق نعتها بالنقد الجديد » . والواقع ان كتابـه كان هجوما على مجموعة مـن النقاد الجدد وهم : آي ، إيه ، ريتشاردز ، ت ، س ، اليوت ، وليام ابسون ، وإيفور ، وينترز ، ودعوة الى ما سماه بالناقـد « الانطولوجي » الذي افتقده في المشهد النقـدي

الامريكي . وهكذا فقد ساعت التسمية رغم انها غير دقيقة ولا مقبولة حتى من قبل من حشروا تحتها كالن تيت ، وبلاكمور ، وكينيث بيرك وغيرهم .

لقد بدأ البروفسور كلينث بروكس حديثه الى جمهور دمشق في الاتحاد والجامعة من هذه النقطة فاشار الى انه غالبا ما يوصف بانه الناقد الجديد النمطي ، وان التسمية اطلقت اول ما اطلقت بغاية التنفير من هذا النوع الجديد من النقد ، اذ يكفي أن تعطي الكلب اسما سيئا حتى تكفل له الشنق .

وقال في معرض تحديده للنقد الجديد بان هناك ثلاث توكيدات يمكن أن تلاحظ في العملية النقدية هي :

- الكاتب The writer
- القارىء The Reader
- النص The Text

وان النقد الجديد يهتم اساسا بالنص ، بالكلمات الموضعة على الورقة لقناعته بان الاهتمام بسيرة الكاتب ، وخلفيته الاجتماعية ، وسواها من الامور الخارجية ، وكذلك الاهتمام باستجابات القارىء ، ونوعه ، ومتطلبات تذوقه للنص لا تجدي كثيرا في مواجهة النص الادبي سواء أكان قصة ، ام رواية ، ام قصيدة .



وقد قاد هذا الاهتمام بالنص والقراءة المتمعنة له الى اتهام النقاد الجدد بأنهم معادون للتاريخية ، وانهم غير معنيين بالجانب الوظيفي — الاخلاقي للادب . وهما اتهامان باطلان ، كما يؤكد البروفسور بروكس ، ينقضهما اهتماماته المبكرة بتحقيق النصوص ( رسالته لدرجة الماجستير في اكسفورد ) والذي تتطلب موضعتها في سياقها الصحيح وتوضيح الاشارات التاريخية والثقافية التي تتضمنها ، وكذلك فان اهتمام بروكس بالادب هو اهتمام انساني . انه ، كما يكرر ، يود كقارىء أن يعرف ماذا يمكن أن تبوح بهالقصيدة او القصة أو الرواية . وفوق ذلك ان العمل

الادبي هو نتاج انساني ويمارس تأثيرات متنوعة جدا على من يقرؤه من الناس . أضف الى كل ما تقدم أن الكثيرين من النقاد الجدد كانت لهم وجهات نظر دينية محددة دافعوا عنها . ولنذكر ايضا ان الشاعر والروائي الامريكي روبرت بن وارين كتب اكثر من عشر روايات تاريخية ، الامر الذي لا يدع مجالا للشك في اهتماماته التاريخية . لقد حاول النقاد الجدد ، كما يذكر بروكس في موضع آخر ، ان يميزوا الفن عن الدين والاخلاق ، ولكن دون ان يجعلوا الفن بديلا عنهمـا ( كما كان الشأن لدى ماثيـو ارنولد ) .

والواقع ان النقد الجديد لم يكن الصوت الوحيد ، بل ربما كان افصح الاصوات التي اخذت تعلو على جانبي الاطلسي داعية الى نحو جديد من النقد يستجيب للادب الجديد الذي بدا ياخذ مكانته في الســاحة الادبية في انكلترا وامريكا ، وهو ادب ما كان المناهج السائدة عندئذ ان تجدي كثيرا في التعامل مع نصوصه ذات اللغة الفنية ، المعقدة ، المركزة ، والمفعمة بالايحاءات والظلال . ان المناهج السيرية والتاريخية والاجتماعية وسواها ليست بذات نفع كبير مواجهة نصوص اليوت وجويس وييتس وسواهم من اقطاب الادب الجديد .

وقد اشــار بروكس في هـذا السياق الى محاولات ، آي ، إيه ، ريتشاردز في **النقد العملي** وتجاربه في القراءة المتمعنة للنصوص المغفلة مع طلابـه في جامعة كامبريدج ؛ والى تلميـذه وبليام امبسـون صاحب **الانماط السبعة من الغموض** ؛ والى اليوت ، وريتشارد بالمر بلاكمور ، وروبرت بن وارين .

وربما كان يحسن بالمرء ان يذكر هنـا بدعوة ريتشاردز المبكرة في عشرينات هذا القرن الى نقد اكثر نقاء مما هو عليه ، وذلك قبل أن يمضي النقاد الى دراسة مشكلات العلاقات بين فعاليات الانسان المختلفة . وعلى هذا فانه يمكن اعتبار النقد الجديد اسهامة جادة في هذا المضمار ، رغم ان هذا السعي الجاد من قبل النقاد الجدد قد قاد البعض الى اتهامهم

بقطع ما كان بين الادب والحياة من صلة . الا ان دارس النقد الحديث لا يمكن له الا ان يشير من ناحية اخرى الى ان مجهود ريتشادز وتلميذه امبسون قد انصرف اساسا الى تطبيق علم الدلالة Semanties على الادب ، وهذا امر مشروع وهام جدا ، ولكن الجانب النفسي لعملهما كان على خلاف بيّن مع الميول المعادية للانطباعية لدى اليوت من جهة ، ومع النقد المدرك الواعي للنقاد الجدد .

**سلسلة فهم الانواع الادبية :**

وقد بدات بكتابه **فهم الشعر** الذي الفه بروكس بالمشاركة مع روبرت بن وارين وذلك بعد ان شعرا بالحاجة الى تعليم طلابهما مواجهة النص الادبي . وربما كان من الهام هنا ان يشير المرء الى ان هذا الكتاب كان كتابا موسما ومفصلا ، تم اضافة الى اهتمام الناقدين — المدرسين بالتركيز على النصوص وتحليلها كي مستقلة اشارات كافية الى الامور فوق النصية والتي تساعد ، كما يقر بروكس — على مواجهة هذه النصوص . ولكن الناشر اصر على اختصار الكتاب لاعتبارات غير بحثية ، وهكذا كان اذ ان الناشرين سلطانهم الذي لا يقاوم ، ولم يبق بروكس وبن دارين الا على زبدة ما اراداه وهو التركيز على النصوص والقراءة المتمعنة لها ، والاهتمام ببنيتها ولغتها .

وقد هوجم هذا الكتاب بعنف لفصله بين الادب والحياة ، ورغم ذلك فانه حقق نجاحا وشهرة كبيرين للناقدين ، وكانت منه طبعات جديدة تضمنت الكثير مما سبق لهما حذفه في الطبعة الاولى ، ولكن الوقت كان متاخرا وبقي الانطباع الاول وهو ان النقد الجديد نقد يضحي بصلة الادب بالحياة في سبيل تركيزه على القراءة المتمعنة للنصوص وعلى استقلاليتها.

واكثر من هذا فان احدٌ الاتهامات الرئيسية التي توجه اليوم الى النقد الجديد هي انه مجرد وسيلة تعليمية ، مجرد نسخة عنّ شرح النصوص المعروفة في التقاليد الدراسية الفرنسية ، وهومفيد على الاكثر

لطلاب الكليات الامريكية الذين ينبغي ان يتعلموا ان يقرؤوا الادب عامة ، والشعر على وجه الخصوص .

مهما كان الامر فان هذا الكتاب بدا سلسلة جديدة ما زالت تستخدم حتى الان في تدريس الادب في الولايات المتحدة . وهكذا ظهر فيما بعد كتابا **فهم القصة** ( ١٩٤٣ ) **وفهم المسرحية** ( ١٩٤٦ ) اللذين تمت الاشارة لهما من قبل .

**مغالطة القصد في النقد :**

وقد اقترنت هذه القضية بشريك بروكس في تاليف كتاب **النقد الادبي : تاريخ موجز** ، الناقد المعروف وليام ، ك ، ويمزات الذي نشر مقالة تحمل عنوان « **المغالطة القصدية** » The Intentionae Fallac كتبها بالتعاون مع عالم الجمال الامريكي المعروف مونرو بيروسلي . واذا اسيء فهم وجهة نظر كل من بيروسلي وويمزات ـ والنقد الجديد عامة ـ في هذه القضية الهامة ، فقد اضطر ويمزات الى اعادة صياغة آرائه وتوضيحها ونشرها ثانية .

ومما اكد عليه بروكس في هذا السياق ان النقاد الجدد لم يقولوا ابدا ان الكاتب ليس له قصد ، او ان قصده غير هام ابدا . فهذا غير صحيح ، اذ ان لكل كاتب قصدا معينا يحاول تحقيقه في عمله ، غير ان مسالة تحققه في النص امر آخر . ان النقاد **الجدد معنيون بقصد الكاتب المتحقق فنيا في النص** ، وليس بقصده المعلن عنه في اشارة سيرية ، او تصريح شخصي ، او بيان ادبي .

وكعادة بروكس في الاشارة الى امثلة محددة ونصوص محددة ، فقد ذكر في حديثه لجمهور دمشق حديث رسالة تلقاها من الشاعر ت ، س ، اليوت يعلمه فيها انه ـ اي بروكس ـ قد وقع في تفسيره لشعره على مقاصد لم تخطر له على بال عندما نظم قصائده ، ولكنه اضاف انه ( اي

اليوت ) الان ليس اكثر من قارىء لشعره بعد هذه السنين التي مضت على تأليفه لتلك القصائد ، وانه اساسا غير متأكد فيما اذا كان ما قصده زمن نظمه لقصيدة (( **الارض الخراب** )) يتفق مع مقاصده التي يراهـا الان فيها كقارىء .

كذلك اشار الى حديث بينه وبين بن وارين من جهة والقاصة كاثرين بورتر من جهة اخرى . وقد ذكر انها لاحظت ان بروكس وبن وارين قد وقعا في تفسيرهما لواحدة من قصصها على قصد لم ترده اساسا ، ولم يخطر لها على بال ، ولكنها اضافت أن هذا القصد الذي اشـار اليها متحقق في نص القصة ، وانه موجود هناك وليس لها الا ان تقر بذلك .

وهكذا فان بروكس كشيخ للنقاد الجدد لا يتجاهل مقصد الكاتب ولكنه يقيسه دائما بالقصد المتحقق فنيا في النص الذي يدرسه فهو المعيار الاخير في تحديد قصد الكاتب .



☆ ☆ ☆

وقد اشار البروفسور بروكس في اثناء حديثه عـن اسس العملية النقدية لدى النقاد الجدد الى العديد مـن النصوص اذ كانت محور اهتمامهم ، وقدم تحليلا موجزا لقصيدة (( لوسي )) لوردزورث مشيرا بشكل خاص الى بعض الصور والمفارقات التي تتضمنها والتي لا يمكن ان يجدي اللجـوء الى المعلومات فـوق ـ النصية Extra - Textual في التعامل معها . كذلك عرض لبعض الصور التي تضمنتها قصيدة اليوت اغنية حب ج ، الفرد بروفروك . وكان في تقديمه للمنطلقات النظرية للنقد الجديد ـ والتي كان لرينيه ويليك القدرة الفائقة على الافصاح عنهـا بوضوح ودقة ـ وفي اشاراته التطبيقية على غاية ما يكون من الوضوح والدقة والايجاز وتألق الافصاح ، وسحر البيان ، ولطف الدعابة . وقد كان بحق كما وصفه الدكتور حسام الخطيب ، مقرر جمعية النقد الادبي في اتحاد الكتاب العرب والذي كا نوراء دعوته وترجمة كتابه ، عندمـا كتب في **الثـورة** :

« رجل في الثامنة والسبعين من العمر ، له طلعة رضية ، ووجه ما زال يحتفظ بنضارة واشعاع ، تخاطبه للمرة الاولى فتشعر انه يعرفك منذ زمن بعيد ، ويخاطبه من معك فيرد بقلب مفتوح وتدرك انت ان هذا الرجل لا يعرف من الانسان سوى وجهه الطيب . وتسأله اعقد الاسئلة فيحلها بأبسط الاجوبة . تشيد بغزارة علمه فيحرجك بما يؤكده من كثرة الاشياء التي فاتته ... » (*) .

واكثر من هذا ، فانه كان رحب الصدر يتلقى الاسئلة بابتسامة ، ويجيب عنها بوضوح وبادب جم ، وتواضع آسر ، وقد سئل عن جدوى اسهامة اللغويات الحديثة في الممارسة النقدية المعاصرة ، وعن تأثير بارت الناقد الفرنسي المعروف في المشهد النقدي الامريكي ، فاجاب بان الاسهامة ما زالت متواضعة ، ولكنها ربما كانت واحدة ، فنحن في بداية الطريق ، واضاف بأن بارت معروف في الولايات المتحدة الامريكية ، ولكنه ليس مقروءا على نحو واسع .

كما واشار في حديثه الى اعضاء الهيئة التدريسية في كلية الاداب الى تأثير الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك ديريدا وخاصة على زملائه في جامعة ييل ( بول رومان ، جفري هارتمان ، هارولد بلوم ، هيليس ملير، امهايسمون بمافيابيل ) واعرب عن شديد اسفه لعدم تمكنه من استيعاب الكثير مما يقولونه ، وتمنى لو يكتب هؤلاء المفككون Iecon truetioni sts بوضوح اكبر ويكفوا عن الاهتمام **بالعالم اللغوي والتناصّ** ، او **تفاعل النصوص** Intertextuality ، **والنصية** Textuality وسوى ذلك من الامور التي لا تصل ما بين النص والحياة من جهة ، ولا تخدم فهمنا للنص من جهة اخرى .

ان جاكس بروكس ، « **كمؤلف واستاذ جامعي هو الوضوح** ... انه رجل كبير آخر يرفع لواء الوضوح ، مغنيا تلك السلسلة الطويلة من

(*) د. حسام الخطيب « الى كلنيث بروكس » ، الثورة ( دمشق ) ، ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٤ الصفحة ١٢ ، زاوية « معا على الطريق » .

التراث الفكري الانكلو سكسوني الذي تعلق بحبل الوضوح ، وطوى الكشح عن الالتواءات التنظيرية التي اولع باغراق نفسه فيها الفكر اللاتيني دائما »(*) ولهذا فانه لا يمكن ان يرضى عن الموجة الجديدة للتفكيك والاتجاهات ما بعد البنيوية الاخرى التي اتى بها الاحتكاك مع الفكر الاوربي ، والتي لم تخدم في شيء قضايا فهم النصوص ولا محاولة الخروج الى ما وراء عملية التفسير .

* * *

في محاولة ويليك تقويم تركة النقد الجديد وتحديد ما له وما عليه ، يكتب في آخر ما صدر له من كتب :

« لايعتبر النقد الجديد اليوم متجاوزا ، وباليا ، وميتا وحسب ،بل وعلى نحو ما مخطئا ، وباطلا . وغالبا ماتوجه له اربعة اتهامات : اولها ان النقد الجديد هو « جمالية قلة » ، بعث « للفن من اجل الفن » ، وغير معني بالمعنى الانساني ، والوظيفة الاجتماعية ، وتأثير الادب . ان النقاد الجدد يدعون بالشكليين وهو مصطلح استخدم لول ما استخدم من قبل الماركسيين ضد مجموعة من الباحثين الروس في العشرينات من هذا القرن . وثانيها ان النقد الجديد ، كما نخبر ، غير تاريخي ، انه يعزل العمل الفني عن ماضيه وعن سياقه . وثالثها ان النقد الجديد يفترض انه يهدف الى جعل النقد علميا ، او على الاقل ، النهوض بالدراسة الادبية الى مكانة تنافس العلم . واخيرا ان النقد الجديد يرفض لانه مجرد وسيلة تعليمية ، نسخة من شرح النص Explication de Texte الفرنسية ، مفيد على الاكثر لطلاب الكليات الامريكية الذين ينبغي ان يتعلموا القراءة ، وقراءة الشعر بشكل خاص » ( رينيه ويليك ، الهجوم على الادب ومقالات أخرى ، هارفستر ، برايتون ، ١٩٨٢ ، ص ٨٧ )

---

(*) المرجع السابق .

(*) المرجع السابق .

والحقيقة ان هذه الاتهامات الاربعة ، كما اوضح ويليـك في بحثـه القيم ، وكما بين بروكس لجمهور دمشـق من المهتمين بالنقد ، **لااساس لها** ، بل ان المرء يمكن ان **يفندها بسهولة وباقتناع شديدين من خـلال الاحتكام الى النصوص ــ تركة النقد الجديد نفسها** . وربما تسـاءل المرء، مع ويليك ، فيما اذا كان ناقدو النقد الجديد قد قرؤوا فعلا كتابات النقاد الجدد قبل الحكم عليها . ( المرجع السابق ، ص ٨٧ ) على اي حال ، لقد دلل بروكـس ــ مرة خلال احاديثه لجمهور دمشـق ــ كما يقول رينيه ويليك **« ان الكثير مما علمه النقد الجديد صالح ، وسيظل صالحا ، ما بقي أناس يفكرون في طبيعة الادب والشعر ووظيفتهما »** .

# متابعات

نجوى قلعجي

## فلسفة

### « مين دوبيران » رائد الظواهرية والوجودية

بمناسبة إعادة طباعة المؤلفات الكاملة للفيلسوف الفرنسي « مين دوبيران » في ١٢ مجلد ، كتب كريستيان دو لاكا مباني » في مجلة « النوفيل اوبسر فاتور « محاولا اعادة قراءة احد فلاسفة القرن التاسع عشر على ضؤ نصوصه المخطوطة التي لم يسبق نشرها فيقول ان « بيران » هو اول فيلسوف سجل في يومياته الفلسفية ماتحت شعوره وانه عندما ناقض « ديكارات » واستبدل فعل التفكير بفعل الارادة في « الكوجيتو » الشهير فانه لم يرجع « النفس » الى الفيزيولوجيا بقدر ماربطها بالحركات والاحساسات ، وانه كا ناول من صاغ « فينومينو لوجيا الجسد الخاص » مستبقا « هوسرل » « وميرلو بونتي » هذا مايستنتج من مخطوطة ترجع الى العام ١٨٨١ .

كما انه توجد عند هذا الفيلسوف رؤية رومانسية تراجيدية للوجود تسبق رائد الوجودية « كيركيفارد » .

تحمل المخطوطة عنوان « علاقة الفيزيقي بأخلاق الانسان » وتنشر في المجلد السادس من المجموعة الكاملة حيث تظهره يومياته فيلسوفا قلقا اذ يقول :

« في اوهام كل يوم اتلاشى ، انا رجل منتزع وخائب لا اجد نفسي في انسجام لامع الاشياء ولامع ذاتي ، انني اشهد بكل قوى حياتي، موتي » .

## سبينوزا وغوته

« جورج غيسدروف » الذي يتابع منذ عشر سنوات اثر تطور العلوم الانسانية على الفكر الغربي ، يبين في مؤلفه الاخير « في المعرفة الرومانسية » اثر الفيلسوف « سبينوزا » على رائد الرومانسية « غوته » فيقول ان « غوته » انطلق في رومانسيته من فلسفة « سبينوزا » بعد ان اعجب بفكرة الحلولية وان « غوته » كان واعيا باثر « سبينوزا » عليه حين كتب الى احد اصدقائه يقول « ان الصرح الكامل لافكاره ارتفع امام روحي فاحتويته بنظرة »



* * *

## علم نفس

## كتابات حول الضحك

لم يجرؤ علماء النفس على دراسة « الضحك » وما تقدمه الكتب دائما ما هو الا محاولات لتعريفات عابرة وقاصرة . لذا تحاول عالمة النفس « فرانسواز باربو » في كتابها « نشأة الفكاهة عند الطفل » ان تتساءل حول مقدمات الحس الفكاهي ، في الابتسامات والضحكات الاولى للطفل ، ثم تنتقل لتناقش النظريات حول تكون الضحك باحثة في ردود فعل الطفل من عمر عام الى ١١ عام ، وتبين كيفية رؤيته للصور الضاحكة عبر دراستها لردات فعله بين عمر وعمر مع تحليل دقيق لبعض الحالات .

وحول موضوع الضحك ايضا تمت ترجمة كتاب هام للشاعر

المكسيكي الكبير « اوكتافيو باز » الى الفرنسية ، يحمل الكتاب عنوان « ضحك وندم » . كتاب نقدي يعالج فيه الشاعر قضايا الفنون واللغة والانتروبولوجيا والعلم والتاريخ والسياسة .. ويدرس المسؤولية الاخلاقية للكاتب او المواقف الثقافية المختلفة ، ويرجع الى اسئلة اساسية ماذا نفعل ؟ لماذا ولاجل اي شيء نحيا ؟ ويقول « باز » في كتابه انه مأخوذ بكلمة الشاعر « بودلير » عن الضحك : « الفرح هو واحد بينما الضحك هو التعبير عن شعور مضاعف او متناقض » ويقيم قول بودلير كما يأتي « انه غير مفصول عن الحزن » إنه ليس الضحك الطفلي وانما ضحكا عصريا ، انسانيا » هذا الضحك الذي اعطى للفن الغربي « غويا و » بيكاسو « واعطى عندنا » بوزادا « .

كتاب ثالث يتعرض ايضا لموضوع « الضحك » لم يؤلفه لاعالم نفس ولا فنان وانما عالم اقتصادي هو الكاتب « جان فوراستيه » الذي يحمل كتابه عنوان « ملحق الضحك » والذي شاءه ملحقا لكتاب « الضحك » للفيلسوف « برغسون » . اذ ان « فوراستيه » يعتبر كتاب « برغسون » صغيرا من حيث الحجم وناقصا من حيث انه لم يكتشف ان الضحك مبدع الطاقة العقلية اكثر من كونه مستهلكا لها .

يتعجب احد النقاد لهذا الاهتمام من « فوراستيه » بموضوع الضحك وهو الذي يهتم عادة بالاسعار والعملات اكثر من اهتمامه بالنواحي النفسية والسلوك كما يستغرب ان يضع نفسه في عمل صعب كهذا لانه غير مؤهل للقيام بمثل هذا العمل ، اذ ان المفكرين باستثناء « فرويد » لم يقدموا عملا اصيلا في بحثهم عن « الضحك » . ويعلق قائلا ان « فوراستيه » يحاول ان يتقدم فوق هذه الارض البكر دون نجاح يذكر مع ان بعض افتراضاته يمكن اخذها بعين الاعتبار ، اذ تشير إلى اهمية عدم فصل السيرورات الفيزيولوجية عن السيرورات العاطفية .

* * *

### علم اجتماع

### كائن اجتماعي جديد

اربعة من علماء الاجتماع : ايفون كنيبهلر ، مارسيل بدنوس اليزابيت رالو ، اليان ريشارد ، يضعون كتابا بعنوان « الفتيات من العصر الكلاسيكي الى ايامنا » .

الكتاب دراسة في حرية المراة تتمحور حول ظهور « الفتاة » ككائن اجتماعي . اذ ان ظهور شخصية « الفتاة » في المجتمع هو حدث اجتماعي ترجع ملامحه الاولى الى القرن الثامن عشر . في ذلك الوقت ظهر كائن اجتماعي جديد هو « الفتاة » . وما يبينه هؤلاء العلماء هو ان الفتاة ككائن اجتماعي لم تكن موجودة ، اذ ان الزواج عند سن البلوغ كان قاعدة « يزوجو نالفتيات وهن في ١٥ سنة او اقل من ذلك ايضا او يرسلونهن الى الاديرة » .

الكتاب ، يتابع تطور الظهور الاجتماعي للفتاة بدءا في القرن السابع عشر الى يومنا هذا . ويوضح العلماء دراستهم بأمثلة مستقاة من المسرح ، امثلة تعبر عن تطور العادات والتقاليد : شخصية « انياس » ( موليير ) ، « سيلفيا » ( ماريفو ) « كاميل » ( موسيه ) « الكترا » ( جيرودو ) .

اعطى النقاد اهمية لهذا الكتاب واعتبروه مختلفا عن سائر الكتب التي تنادي بحقوق وحريات جديدة للمراة ، اذ ترجع اهميته الى انه يبين ان الفتيات يبحثن عن انفسهن ويبحثن في اعماقهن عن خصائص الانوثة التي لم يتم تعريفها في نموذج اجتماعي .



## السود في اميركا

« سود اميركا اليوم » عنوان كتاب لبادي ــ جلدنرو ل . ماسلاو ارماند و د ستيورات . يتكلم الكتاب عن وضع السود في اميركا فيشير الى الحقوق التي نالها هؤلاء والى الحقوق التي مازالت تنقصهم : ففي عام ١٩٨٣ ارسلت الولايات المتحدة الى الفضاء اول رائد فضاء زنجي وانتخبت فتاة سوداء ملكة جمال اميركا وان عمدة واشنطن وشيكاغو من الاميركيين السود كما انه وفي دورة لوس انجلوس الرياضية حاز السود على ميداليات ذهبية ولم يعلنوا عن رفضهم للمشاركة في هذه الدورة الرياضية كما في الدورات السابقة ، ويتزايد عدد السود الذين يتابعون دراستهم الثانوية ويدخلون الجامعة ولكن .. ورغم هذه الايجابيات فان هذا التماثل التدريجي ليس بالعمق المطلوب لان دخل عائلة اميركية سوداء مازال اقل من نصف دخل عائلة اميركية بيضاء ، وما زال هذا الفارق مستمرا منذ عشرين عاما ، كما ان عدد العاطلين

عن العمل بين السود كبير جدا ، وثمة اجيال منهم في مدن « ديترويت » و « نيويورك » و « شيكاغو » عاطلة عن العمل .

★ ★ ★

## ادب

### ماذا بعد « هيروشيما ياحبي » ؟

« مارغريت دوراس » الروائية الكبيرة ، مؤلفة « هيروشيما ياحبي والتي ولدت عام ١٩١٤ في الفيتنام ، زمن الاستعمار الغربي للهند الصينية تكشف في قصتها الجديدة « العاشق » والتي تقع في ١٣٠ صفحة عن طفولتها صباها ، القصة او بالاحرى الحكاية اشبه ماتكون بسيرة ذاتية تضيء الروايات السابقة للكاتبة الكبيرة « دوراس » ، التي لم تكتب منذ سنوات الا نصوصا صغيرة ومقالات صحفية تكتب هذه الحكاية عن اكتشاف مراهقة اوروبية وفقيرة ١٥ سنة الحب مع شاب صيني وغني ، وعن علاقتها المتوترة مع عائلتها كتب احد النقاد يقول ان كتاب العاشق تضيء كتبها السابقة ويصبح نصا مفتاحا يسمح بقراءة حياة دوراس ومواجهتها الكبيرة » ويقول « بقراءة العاشق نعرف لماذا تأخرت « دوراس » في كتابة طفولتها الحقيقية ، لان قصة حبها مع الشاب الصيني كانت عنيفة ودون افق كما ان العلاقات بينها وبين عائلتها مصنوعة من الكراهية » .

اما « دوراس » فتقول « لقد بدات الكتابة في بيئة كانت الكتابة بالنسبة اليها عملا اخلاقيا ، بيئة اليوم لاتعتبر الكتابة » « ان تاريخ حياتي لم يوجد ابدا » .

اما ناشر الكتاب « جيروم لاندن » فيقول : « كانت دوراس مريضة منذ اكثر من عام تقريبا وكانت لاتعرف اذا كانت تستطيع الكتابة من جديد وهاهي تقدم الينا نصا رائعا ، وبجرأة لاتصدق » .

الجدير بالذكر ان كتاب « كتاب العاشق » يبيع بعد صدوره بشهر ٤٠٠٠ نسخة في اليوم . الناقد في مجلة « الاكسبريس » يقول « بعد ٤٠ عاما من الكتابة الروائية اصبحت « مارغريت دوراس » كاتبة شعبية، ان اقبال الجمهور على كتاب « دوراس » التي بلغت من العمر ٧٠عاما يعد تتويجا لها » .

« انها كتبت في اللحظة التي ينتظرها فيها القراء لتستمد من ذاكرتها وليس في خيالها ولتهجر البناء الادبي وتختار الحكاية ، هي صوت يقول « انا » والقلب ينصت اليه » .

★ ★ ★

**كتب حياته ولم يعشها**

الروائي المعروف « هنري ترويايا » من اصل روسي ، ولد عام ١٩١١ ويدعى ليف تاراسوف ) والذي عاش في باريس منذ العام ١٩٢٠ قدم بالاضافة الى شهرته في عالم الرواية ، سلسلة كتب حول حياة مشاهير الادب الروسي : دستويفسكي ،غوغول ، تولستوي ،بوشكين ، ليرمنتوف.

يقول بصدد كتابه الجديد عن سيرة « تشيخوف » انه وجد صعوبة كبرى في تاليفه ، والسبب ، ان حياة دستويفسكي وتولستوي ، الخ . كانت روايات حقيقية اما حياة تشيخوف فكانت هادئة منعزلة « كنت افكر بكتابة حياة تشيخوف منذ زمن بعيد لكني لم اكن اجرؤ على ذلك . المهمة كانت صعبة لان الادباء الروسيين الآخرين كانت لديهم مصائر نموذجية وصاخبة اما حياة تشيخوف ، فلا تطرف ولا جنون ، ولا احداث ذات اهمية ، هذا في مسار حياته ولكن اذا التفتنا الى كتاباته الحميمة ومراسلاته فاننا نجد عنده حياة داخلية خارقة وتجربة انسانية غنية جداً، ان الملل هو غالبا نصيب الحياة اليومية لتشيخوف وكذلك المرض . لكن هذا هو سطح الحياة ، ان المراسلات الواسعة للكاتب هي محور هذا الكتاب عن سيرة حياة الكاتب الكبير . ان هذا الرجل امضى حياته يكتب » اذ يقول في رسالة الى زوجته الممثلة « اولغا كنيبر » « انني مقتلع ، لا اعيش مليا ، لا اشرب رغم انني احب الشراب ، واحب الضجيج ولا اسمعه » .

يقول « ترويايا » معلقا : « كاننا نسمع صدى هذا الاعتراف في احدى قصصه في صوت العجوز « فيرس » « لقد تسربت الحياة ، ويقولون انها لم تبدأ بعد » .

هذه الكآبة التي تكون احيانا مفرحة هي مركز نتاج تشيخوف وترجمة لحياته . يقول ترويايا « لقد كتب حياته بدل ان يعيشها » .

## رسائل حب كتبها الشاعر ايلوار

« رسائل الى غالا » لبول ايلوار، كتاب صدر مؤخرا للشاعر السوريالي الكبير بول ايلوار الذي توفي عام ١٩٥٢ ، اكتشفت هذه الرسائل بعد موت « غالا » عام ١٩٨٢ . ولهذه الرسائل خلفية حياتية ، اذ ان ايلوار كان في العام ١٩١٢ قد تعرف الى « هيلينا » دميتر يفناديا كونوفا »طالبة روسية تبلغ ١٧ عاما .فاطلق عليها اسم « غالا » وتزوجها عام ١٩١٧ وانجبا ابنتهما « سيسيل » عام ١٩١٨ . افترق الزوجان عام ١٩٣٢ بعد ان التقت « غالا » الرسام السوريالي الكبير « سلفادور دالي » واحبته عام ١٩٢٩ . ولقد استمر ايلوار يلقى «غالا» يكتب اليها الرسائل رغم الانفصال وهذا ما تكشف عنه الرسائل التي كتبها اليها من العام ١٩٢٤ الى العام ١٩٤٨ والتي اكتشفتها ابنتهما « سيسيل » بعد وفاة امها عام ١٩٨٢ .

اعتبر النقاد هذه الرسائل وثائق تساعد في تبديل صورة « ايلوار » الجافة قليلا .. بمعنى انها تعطي حيوية ومشاعر انسانية لشاعر كبير تمت معاملته كصنم في حياته وبعد موته . وان التاريخ الادبي والفني سيجد أولا في هذه الرسائل الابعاد الشعورية للشخصيات السريالية الكبيرة : اندريه بروتون ، ماكس ارنست ، سلفادور دالي ، اما بالنسبة الى « بول ايلوار » نفسه فانها تكشف عن يومياته ، عن اسفاره ولقاءاته ومتاعبه الصحية والمالية كما تبين خاصة اسلوب تعبيره عن عواطفه بالنسبة « لغالا » وفي مقدمة الكتاب الذي يضم هذه الرسائل يكتب عنها « جان كلود كاربير » مقدمة يقول فيها انها رسائل « ندية ، مدهشة غنية » .

## بول فاليري العالم ، لا الشاعر

تم تعميده كواحد من المبدعين الكبار لشعره وتأملاته حول الابداع الفني . لكن قلما تم التعرف الى « بول فاليري » العالم ، ونادراً ماجرى البحث حول نتاجه العلمي رغم انه يحتل جزءا كبيرا من مؤلفاته .

لقد صادق « فاليري » اكبر علماء عصره وقام بزيارة المختبرات العلمية وتابع حركة البحوث العلمية ، كما أن فضوله الموسوعي جعل هدفه الذي رافقه حتى موته : ان يعرف اكثر عن وظائفية العقل البشري ان يصل

الى تحليل العمليات الذهنية التي هي في اصل الابداع الادبي ، الفني ، والعلمـي .

من هنا مشروعه في وضع نظام فلسفي يسمح بمعاينة ووصف خصائص العقل ومعرفة آليات التفكير كما تتعرف الفيزياء الى تاليف المادة .

ما راي علماء اليوم بالمشروع الفاليري ؟

لقد طرح السؤال على ١٣ عالم ، في مؤتمر عقد في العام الماضي بجامعة « مونبيلييه » وتم جمع اعمال المؤتمر في كتاب صدر مؤخرا وبحمل عنوان « وظائف العقل ــ ١٣ عالم يعيدون اكتشاف بول فاليري » ويقع في ٣٠٠ صفحة .

اعتبر العلماء ان معارف فاليري لم تكن متعمقة الى درجة تساعده على اتيان عمل علمي ابداعي لانه كما يبدو كان يهمل بعض المناهج العلمية وخاصة البيولوجيا ، بيد ان هؤلاء العلماء ابدوا اعجابهم بنفاذ بصيرته التي عبرت عن مقدمات علمية ، وخاصة حول فيزيولوجيا الدماغ وتطور الذكاء الصناعي والرياضيات الحديثة التي تعتبر علم علاقات وليس علم كميـات .



يقول العالم « رينه توم » : « فوجئت عندما وجدت ان قلم « فاليري » سجل افكارا ورموزا تلعب دورا كبيرا في نظريتي عن الكوارث وان اعمال « فاليري » تعتبر ارهاصا للمفاهيم الجديدة عن الزمان ، ولتحديد مفهوم العلاقات بين الواقع والتجربة » .

« ان فاليري رافق بتماريته الفكرية الثورة العلمية التي بدات في النصف الاول من هذا القرن ، مبادرا في طرح الاسئلة الكبيرة التي تواجه اليوم رجال العلم » .

اما العالم « ايليا بريغوجين » فيقول انه « في الوقت الذي يسير فيه البحث العلمي نحو مزيد من التعقيد وتصبح الحاجـة الى التخصص متصاعدة ، يشعر عدد كبير من العلماء بالحاجة الى اقامة حوار بـين « الثقافتين » اي بين العلوم والتقنيات وبين الفن واللغة .

بهذا المعنى ان المشروع الفاوستي لفاليري الـذي اراد ان يكشف معضلة الفكرة ويوحد بين العلم والشعر دون ان يمر بخداع الفلسفة يجد اليوم حقيقته .

* * *